



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

FL 18XS K

FA52.3.5

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

**HARVARD COLLEGE
LIBRARY**



**BEQUEST OF
HEINRICH ANGST, LL.D.**

**DIRECTOR OF THE SWISS NATIONAL
MUSEUM IN ZURICH**

Received April 16, 1923

DAS
HAMBURGISCHE MUSEUM
FÜR KUNST UND GEWERBE

DARGESTELLT ZUR FEIER DES
25JÄHRIGEN BESTEHENS
VON FREUNDEN UND SCHÜLERN
JUSTUS BRINCKMANN'S

HAMBURG 1902.
GEDRUCKT IM AUFTRAGE DES
HAMBURGISCHEN STAATES

**DAS
HAMBURGISCHE MUSEUM
FÜR KUNST UND GEWERBE**

**DARGESTELLT ZUR FEIER DES
25JÄHRIGEN BESTEHENS
VON FREUNDEN UND SCHÜLERN
JUSTUS BRINCKMANN'S**

**HAMBURG 1902
GEDRUCKT IM AUFTRAGE DES
HAMBURGISCHEN STAATES**

FA 52.3.5

✓

HARVARD COLLEGE LIBRARY
BEQUEST OF
HEINRICH ANGST, LL. D.
APRIL 16, 1923

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
DER NACHDRUCK AUCH EINZELNER ARTIKEL
ODER GRÖßERER AUSZÜGE IST UNTERSAGT

VERLAGSANSTALT UND DRUCKEREI A.-G.
(VORMALS J. F. RICHTER) IN HAMBURG

MITARBEITER

Dr. HEINRICH ANGST, Direktor des Schweizerischen Landes-Museums in Zürich

CHR. BEEN, Assistent am Dansk Kunstindustri-Museum in Kopenhagen

Professor Dr. RICHARD BORRMANN, Direktorial-Assistent am Kunstgewerbe-Museum in Berlin

Dr. GUSTAV BRANDT, Direktor des Thaulow-Museums in Kiel
ALBERT BRINCKMANN, Heidelberg

Dr. ADOLF BRÜNING, Direktorial-Assistent am Kunstgewerbe-Museum in Berlin

Dr. OTTO VON FALKE, Direktor des Städtischen Kunstgewerbe-Museums in Köln

HEINRICH FRAUBERGER, Direktor des Kunstgewerbe-Museums in Düsseldorf

Dr. ADOLPH GOLDSCHMIDT, Privatdocent an der Universität Berlin

Dr. RICHARD GRAUL, Direktor des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig

Dr. KARL HAGEN, Assistent am Museum für Völkerkunde in Hamburg

EMIL HANNOVER, Bibliothekar am Dansk Kunstindustri-Museum in Kopenhagen

SHINKICHI HARA, Hilfsarbeiter am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg

Dr. med. J. HECKSCHER, Hamburg

Dr. PETER JESSEN, Direktor der Bibliothek des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin

Professor PIETRO KROHN, Direktor des Dansk Kunstindustri-Museums in Kopenhagen

Dr. OTTO KÜMMEL, Hilfsarbeiter am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg

Dr. ALBRECHT KURZWELLY, Assistent am Kunstgewerbe-Museum in Leipzig

Dr. OTTO LEHMANN, Direktor des Städtischen Museums in Altona

Geheimer Regierungsrat Professor Dr. JULIUS LESSING, Direktor
des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin
Professor Dr. ALFRED LICHTWARK, Direktor der Kunsthalle
in Hamburg
Dr. HERMANN LÖER, Hilfsarbeiter am Königlichen Kunstgewerbe-
Museum in Berlin
Dr. ADELBERT MATTHAEI, Professor an der Universität Kiel
ROBERT MIELKE, Berlin
Wirklicher Geheimer Admiraltätsrat Professor Dr. GEORG VON
NEUMAYER, Direktor der Seewarte in Hamburg
Dr. HANS NIRRNHEIM, Assistent am Staatsarchiv in Hamburg
BERNHARD OLSEN, Direktor des Dansk Folke-Museum in
Kopenhagen
Dr. GUSTAV PAULI, Direktor der Kunsthalle in Bremen
Dr. GUSTAV E. PAZAUREK, Direktor des Nordböhmischen Ge-
werbe-Museums in Reichenberg
Geheimer Regierungsrat Dr. KARL PURGOLD, Direktor des
Herzoglichen Museums in Gotha
Professor Dr. PAUL RÉE, Bibliothekar am Bayerischen Gewerbe-
Museum in Nürnberg
Geheimer Hofrat Dr. FRIEDRICH SCHLIE, Direktor des Gross-
herzoglichen Museums in Schwerin (gest. am 21. Juli 1902)
Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN, Köln
Dr. ERNST SCHWEDELER-MEYER, Direktorial-Assistent am Wall-
raf-Richartz-Museum in Köln
OSCAR SCHWINDRAZHEIM, Hamburg
Geheimer Regierungsrat Dr. WOLDEMAR VON SEIDLITZ, Dresden
Dr. KARL STEINACKER, Braunschweig
Dr. RICHARD STETTINER, Assistent am Museum für Kunst und
Gewerbe in Hamburg
Dr. HERMANN VON TRENKWALD, Direktor des Kunstgewerbe-
Museums in Frankfurt a. M.
Dr. EDGAR VON UBISCH, Direktor des Königlichen Zeughauses
in Berlin
WILHELM WEIMAR, Assistent am Museum für Kunst und Ge-
werbe in Hamburg
Dr. ERNST ZIMMERMANN, Hilfsarbeiter an der Königlichen
Gefässsammlung in Dresden.

INHALT

BRINCKMANNS LEBEN. Von A. Lichtwark

I. Einleitung. Der Typus	1
II. Die Schuljahre	6
III. Die Reise- und Studienjahre	16
VI. Die Universitätsjahre	22
V. Die Lehrjahre in Hamburg	32
VI. Das Lebenswerk	41

* * *

DAS HAMBURGISCHE MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE.

Prähistorisches und Ethnographisches. Von K. Hagen	71
Die Antiken. Von K. Purgold	78
China. Von E. Zimmermann	89
Die japanische Kunst. Von W. v. Seidlitz	95
Japanische Lacke. Von O. Kümmel	100
Die japanischen Schwertzieraten. Von Sh. Hara	105
Japanische Keramik. Von P. Krohn	115
Japanische Körbe. Von Chr. Been	143
Der japanische Holzschnitt. Von W. v. Seidlitz	151
Hamburgische Baureste. Von G. Pauli	156
Hamburgische Musikinstrumente. Von H. Nirrnheim	163
Die Hamburgensien-Sammlung. Von J. Heckscher	168
Die Vierlande. Von R. Stettiner	176
Das Alte Land. Von O. Schwindrazheim	186
Die Wilstermarsch. Von O. Lehmann	195
Der Bauernschmuck. Von R. Mielke	200
Die Minnegaben. Von B. Olsen	205

Der Pariser Saal. Von R. Graul	219
Munthes Teppich „Nordlichtstöchter“. Von E. Hannover	227
Die Schmiedeisen-Arbeiten. Von H. Lür	232
Die astronomischen Instrumente. Von G. v. Neumayer	238
Die Silberarbeiten. Von K. Steinacker	252
Das Reliquiar aus Herwardeshude. Von A. Schnütgen	261
Die Bestecksammlung. Von A. Kurzwelly	264
Drei Elfenbein-Madonnen. Von A. Goldschmidt	277
Süddeutsche Holzschnitzereien. Von P. Rée	282
Niederdeutsche Holzschnitzereien. Von G. Brandt	293
Die Holländischen Schränke. Von A. Matthaei	305
Orientalische Keramik. Von R. Borrmann	311
Töpferarbeiten der Renaissance. Von O. v. Falke	317
Die Delfter Fayencen. Von E. Schwedeler-Meyer	327
Die französischen Fayencen. Von A. Brüning	333
Die oberdeutschen Fayencen. Von H. v. Trenkwald	338
Die niederdeutschen Fayencen. Von F. Schlie	347
Das Porzellan. Von J. Lessing.	355
Das Glas. Von G. E. Pazaurek	365
Das Leder. Von A. Brinckmann	379
Die Gewebesammlung. Von H. Frauberger	386
Die Spitzen. Von E. v. Ubisch	392
Die graphischen Sammlungen. Von P. Jessen	403
Die Denkmäler-Inventarisaton. Von W. Weimar	411
Die Abwehr von Fälschungen. Von H. Angst	421

JUSTUS BRINCKMANN

IM Leben eines Volkes, das nicht still steht und seiner Kraft und seinen Neigungen alle Gebiete des Daseins zu unterwerfen trachtet, tauchen von Geschlecht zu Geschlecht neue Bedürfnisse auf, deren Befriedigung fortlaufend neue Aufgaben stellt.

Diese neuen Aufgaben würden überhaupt nicht oder doch nur mangelhaft gelöst werden, wäre nicht zu ihrer Bewältigung eine besondere Gattung von Kräften vorherbestimmt und immer vorhanden.

Während die Menge ohne eine Ahnung des dereinst Erwünschten oder Notwendigen dahinlebt und ohne das Gefühl, ein Unrecht oder eine Thorheit zu begehen, die Keime künftiger Ernten vernichtet; während die berufenen Fachleute, als Pfleger und Mehrer des Überkommenen nach überlieferter Erfahrung für feste Zwecke geschult, dem Ungewohnten und Unerwarteten nur ausnahmsweise innerlich frei gegenüberstehen, haben jene Pioniernaturen, deren Erziehung in der Regel ausserhalb der Sphäre ihrer späteren Lebensarbeit vor sich geht, schon ein lebendiges Gefühl für Bedeutung, Richtung und Ziele der neuen Strömungen, wenn alle anderen noch nichts davon verspüren. Ihre ersten Äusserungen pflegen von den Fachleuten um so leichter genommen und um so stärker bemängelt zu werden, je weiter sie in die Zukunft weisen, ihre ersten Forderungen stossen auf Hohn und Spott, bei der Wiederholung auf Erbitterung.

Wer zur Lösung neuer Rätsel bestimmt ist, hat von Haus aus nicht den Trieb, innerhalb der gefestigten Überlieferung zu wirken. Von unbändigem, eigenwilligem

Streben nach Unabhängigkeit und Selbständigkeit erfüllt, vermag er es weder, sich in Verhältnisse zu schicken, die er nicht geschaffen hat, noch dienend oder ausführend sich einem anderen unterzuordnen, der sich in den Grenzen der Überlieferung hält. Es ist ihm nicht gegeben, auf Treu und Glauben zu übernehmen und weiter zu reichen. Seine Natur treibt ihn, jede Vermittlung beiseite zu schieben und den Dingen selber auf den Leib zu rücken. Er schmilzt alle geprägten Formeln ein, er steigt über alle Schranken bestehender Meinungen hinweg. Kein Urteil, alt oder jung, kann das seine beirren, und mit ahnender Erkenntnis dringt er über das Gewordene zu den Ursprüngen vor. Die bestimmenden Kräfte seines Wesens, Wille, Instinkt, Intuition, Witterung, haben ihre Wurzeln in einem gesunden, mit scharfen Sinneswerkzeugen ausgerüsteten Körper, der nicht zu ermüden ist, und aus dessen Lebensfülle eine gegen jede Belastung widerstandsfähige Heiterkeit und Gelassenheit entspringt.

Von solchen Kräften der Seele, des Geistes und der Sinne geleitet, eilt er mit seinen Thaten der Einsicht des klarsten Verstandes, auch wohl des eigenen, um Jahrzehnte voraus, und oft genug begreift er von sich selber nur, was ein halbes Menschenalter hinter ihm liegt. Aus diesem geheimnisvollen Vermögen seiner Seele erwächst ihm die Gabe, sich in grossen Dingen nie zu irren, und er selber fühlt diese Macht als eine Art Unfehlbarkeit in der ruhigen Arbeit des Tages wie in den Stunden des Kampfes.

Sein Lebensweg pflegt nicht in geradem Lauf, sondern als Zickzacklinie zu beginnen. Er ist in der Regel ein schlechter Schüler. Seine Zeugnisse verraten den Unwillen oder die Verzweiflung der Lehrer, die ihm in den oft wiederholten und stets wiederkehrenden Formeln Schiffbruch und Untergang voraussagen. Alles Fertige langweilt ihn, und was ihm pedantisch, unlebendig oder unsachlich entgegengebracht wird, stösst ihn ab. Was aber im weitesten Umkreis seine Teilnahme erweckt, lockt ihn unwiderstehlich an, und durch alle Hindernisse

hindurch stürzt er darauf zu und macht es zur Beute. So fliegt er hierhin und dorthin, scheinbar, wie es der Zufall fügt, in Wirklichkeit, wenn auch unbewusst, dem Gesetz der organischen Entwicklung gehorchend. Einem Lehrer, der ihn zu den Dingen führt, giebt er sich hin, am rückhaltlosesten, wo ihm selbständige Arbeit überwiesen wird. Und wo er zugreift, packt er den Kern, denn er nimmt die Dinge ernst und die Urteile leicht.

Wendet er sich dann nach einer anderen Seite, so ist er jedesmal um tiefe Einsicht reicher, und wenn er zum Schluss in seine grosse gerade Bahn einlenkt, so erscheint der Zickzack der ersten Anschlüsse nicht als zufällig und überflüssig, sondern als die von höherer Hand gefügte glücklichste Vorbereitung für seine eigentliche Lebensaufgabe.

Umzusatteln beständig willens und bereit zu sein, gehört bis in ein vorgerücktes Lebensalter zu seinen Eigentümlichkeiten. Er giebt damit seiner Familie und seinen Freunden immer aufs neue zu raten auf, weil sie die Ursachen nicht zu fühlen oder zu schätzen vermögen: das eiserne Bewusstsein eigener Kraft, das Selbstvertrauen und das Bedürfnis, den starken Neigungen genug zu thun.

Am unwiderstehlichsten aber zieht ihn auch nach eingetretener Beruhigung überall das Werdende an. Was fest begründet und fertig dasteht, hat keinen Reiz für ihn, denn er kann das Mächtigste in seiner Seele nicht daran auslassen: die gestaltenden Kräfte, die nach Bethätigung hungern. Man darf ihn sich vorstellen, wie er in der Zeit der Entwicklung, von innerer Unruhe getrieben und ohne sich dessen bewusst zu sein, nach dem einen unbestellten oder eben in der Rodung begriffenen Neuland auf der Suche ist. Hat er es endlich vor sich, so erkennt er es auf einen Blick als das für ihn bestimmte Reich, ist sofort mit sich im Reinen und richtet, ohne sich und andere zu fragen, sein Leben darauf ein.

Bald beherrscht er dies neue Gebiet, als sei er nirgend anders zu Hause gewesen, und erweitert es

weit über die bis dahin bekannten Grenzen hinaus. Unter den Mitteln, die ihn so rasch voranbringen, sind am wirksamsten die voraussetzungslose Unbefangenheit der Anschauung und die Anwendung einer auf anderem Gebiet erworbenen Methode, durch deren Hebelkraft er den altangesessenen, in der Überlieferung erstarrten Fachleuten überlegen ist. Dazu kommt als bezwingendes Machtmittel sein Gedächtnis, das in seiner starken und ungebrochenen physischen Natur wurzelt und, wo er innerlich teilnimmt, nicht überlastet werden kann. Aber es ist nicht sein Herr, sondern der gefügige Diener seiner höheren Kräfte.

Seine ersten Herrscherthaten auf dem neuen Gebiet werden dann selbst von seinen Freunden mit Erstaunen und nicht ohne Misstrauen aufgenommen, wie ihn überhaupt oft am schwersten verstehen, die ihm die nächsten sind. Denn seine Entwicklung scheint ihnen notwendige Stufen übersprungen zu haben. Weil die innere Entwicklungsarbeit im Verborgenen vor sich gegangen ist, steht das Ergebnis als etwas Unbegreifliches da und pflegt mit der halb entrüsteten Frage begrüßt zu werden: „Wo hat er das gelernt?“ Dass überhaupt und immer wieder so gefragt wird, weist auf die Schwierigkeit hin, seine Art zu begreifen. Er „lernt“ es überhaupt nicht, sondern bildet Kräfte aus. Man sollte für seine Art, aufzunehmen, einen anderen Ausdruck brauchen. Er kann gar nicht lernen durch Aufspeicherung, wie die Gelehrtennatur der unfruchtbaren Art, sondern nur durch Einverleibung, denn er nimmt den Stoff zu sich wie eine nährende Speise und verwandelt ihn in sein Fleisch und Blut.

Von anderen zu lernen, ehe er im Studium der Dinge soweit vorgedrungen, wie ihn seine eigenen Kräfte tragen, pflegt ihm schwer zu fallen oder gar unmöglich zu sein. Hat er sich eingelebt, so nimmt er die Ergebnisse fremder Arbeit, soweit sie ihn zu nähren geeignet ist, spielend in sich auf, und bei der Berührung mit schaffenden Geistern springt ihre Erkenntnis fast ohne Vermittlung des Worts zu ihm über.

Unter Umständen wiederholen sich die raschen Wachstumserscheinungen bei ihm bis ins höhere Alter. Während der Durchschnitt nach erreichtem Körpermass auch geistig bald zu wachsen aufhört, stehen bleibt und verknöchert, hat er die Gabe dauernder Jugendlichkeit des Körpers und des Geistes und des unbegrenzten inneren Wachstums. Mit sechzig oder siebenzig Jahren erscheint er frischer und aufgelegter als die Mehrzahl der Dreissigjährigen.

Wird er jedoch durch äussere Mächte in einen bereits akademisierten Beruf gezwängt, so pflegt er, da seine innersten, ihm selbst teuersten Kräfte nicht ins Spiel treten dürfen, zu versagen, abzuspringen oder sich als Empörer zu erheben. Denn er kann nur die Pflichten erfüllen, die er in Freiheit gewählt hat, und nur das Joch tragen, das er mit eigener Hand auf seine Schultern gelegt hat.

Erst in seiner selbsterkorenen Thätigkeit kann er Schöpfer werden, und er vermag dann soviel Arbeit zu leisten, dass schon der mechanische Teil das Mass dessen, was ein Mensch auf Geheiss oder Verlangen auszuführen imstande ist, um das Vielfache übersteigt.

Das neunzehnte Jahrhundert hat diesen Naturen, aus denen in vergangenen Zeitläuften Condottieri, Conquistadoren und Sektenstifter wurden, endlose neue Entwicklungsmöglichkeiten eröffnet. Sie konnten an Stelle der Sekten politische Parteien gründen oder leiten, neue Wissenschaft, neue Kunst schaffen, Entdecker, Erfinder oder Organisatoren der Arbeit werden. Aber in so vielfacher Verkleidung sie auftreten, im innersten Kern gehören sie alle derselben Gattung der Trieb- und Willensmenschen an.

Auch bei der Gründung der Sammlungen und Museen des neunzehnten Jahrhunderts sind sie beteiligt.

DIE SCHULJAHRE

1848—1859

FÜR die spätere Entwicklung pfl egten die Schuljahre der vor 1870 erwachsenen Jugend in anderer Art Grund zu legen und Richtung zu geben als seither.

Die Anforderungen an Ausgeglichenheit und gleichmässige Genauigkeit des Wissens sind so hoch gestiegen, dass die Schule ohne starken Zwang das ihr gesteckte Ziel nicht erreichen kann. Für den nicht ganz ungewöhnlich Begabten ist heute während seiner Schulzeit jede Liebhaberei für irgend eine Wissenschaft mit der Gefahr verbunden, aus dem Gleichgewicht zu kommen, und die Schule muss grundsätzlich jede solche Neigung zu unterdrücken suchen. Vor einem Menschenalter war das an vielen Orten noch anders. Die Schule duldete nicht nur wissenschaftliche Liebhabereien, sie rechnete wohl gar damit. So kam es, dass, während heute die jungen Leute mit achtzehn Jahren bei ungleich umfassenderem und gleichmässigerem Wissen nicht selten noch im Unklaren sind über ihre Berufswahl, diese Frage damals bei sehr viel einseitigerer Allgemeinbildung schon in weit früherem Alter entschieden zu sein pfl egte. Denn unbewusst war der Knabe wohl gar durch eigene Studien eine weite Strecke in ein Sondergebiet vorgedrungen.

Deshalb sind die Schicksale des Schülers bei dem Geschlecht, das zu Anfang der sechziger Jahre ins Leben trat, oft ausschlaggebend für das Verständnis des Mannes, namentlich bei den höheren Begabungen, und sie fordern in einer Darstellung seiner Entwicklung breiteren Raum, als bei dem in eiserner Zucht heute heranwachsenden Geschlecht später wohl nötig erscheinen wird.

In Hamburg war der Gegensatz im Bildungswesen vor und nach 1870 eher noch grösser als in Preussen. Und wenn wir den Gewinn überschlagen, den uns die sehr notwendige Schulreform gebracht hat, so dürfen wir auch nicht vergessen, dass dabei für die Begabungen zu Gunsten des gleichgültigeren Durchschnitts ein köstliches Gut eingeschränkt werden musste, Freiheit und Hingebung.

Justus Brinckmann, in Hamburg am 23. Mai 1843 geboren, stammte von Vaters Seite aus einer Kaufmanns- und Beamtenfamilie — einer der Vorfahren war hamburgischer Oberförster — und hing durch seine Mutter mit einer alten und hochangesehenen Hamburger Kaufmannsfamilie zusammen. Wer der Gewöhnung der Vorfahrengeschlechter Einfluss auf die Beschaffenheit und Richtung der geistigen Anlagen und Eigenschaften der Nachkommen zuschreibt, wird in Brinckmanns Legierung Elemente der beiden Reihen nachweisen können.

Unmittelbar bestimmend für die Neigungen und Interessen des Knaben war jedoch nur die Mutter.

An den in Hamburg 1809 geborenen Vater, C. H. Ludwig Brinckmann, bewahrt Justus Brinckmann nur dunkle Erinnerungen. Wie sich aus der Bedeutung und Heimat des Namens ergibt, stammte die Familie aus Norddeutschland. Vorfahren lassen sich durch mehrere Geschlechter im Lauenburgischen und Hannöverschen (Clausthal) nachweisen. Brinckmanns Vater war ein ungewöhnlich begabter Mann, dem nur seine politische Richtung und schliesslich der frühe Tod eine grosse Laufbahn abschnitten. Als Jurist hatte er in Heidelberg studiert und dort 1836 summa cum laude promoviert. Bis 1846 war er in Hamburg als Rechtsanwalt thätig und habilitierte sich dann in Heidelberg als Privatdocent, wurde dort Mitglied des Spruchkollegiums, Mitbegründer und Herausgeber der Kritischen Zeitschrift für die gesamte Rechtswissenschaft und schrieb ein Lehrbuch des Handelsrechts, das nach seinem Tode von Endemann vollendet wurde. In Heidelberg ist er 1855 gestorben.

Unter der Leitung seiner Mutter Mary, geb. Justus, aus der wohlbekannten Hamburger Familie, wuchs Justus Brinckmann in Hamburg heran.

Die Mutter war eine leidenschaftliche Naturfreundin. Schon als Kind hatte sie auf dem Dach des väterlichen Hauses im Hopfensack einen Garten angelegt, von dem sie dem Sohne so lebendig zu erzählen pflegte, dass er sich in späterer Zeit besinnen musste, ob er ihn nicht mit eigenen Augen gesehen habe. Sie zeichnete und malte Blumen und Miniaturen. Ihr Miniaturbildnis des Sohnes mit seinem Hunde war 1894 auf der Dilettantenausstellung in der Kunsthalle zu sehen. Dass der Knabe sich an ihrer Hand schon sehr früh der Natur zuwandte, konnte nicht ausbleiben. Gleichzeitig aber regte sich schon der Sammeltrieb, der sich auf alles erstreckte, was ihm die Heimat bot an Insekten, Muscheln und Gestein aller Art.

Diese früh erwachten und gepflegten Interessen bestimmten den Anschluss, den er in der Gelehrtenschule finden sollte. Vorher hatte er bis zu seinem 13. Jahre die Anstalt von Dr. Detmer besucht, der noch heute — 1902 — als Pastor in St. Georg thätig ist. Dr. Detmer hatte den Knaben als väterlicher Freund für den Eintritt in die Gelehrtenschule durch Privatunterricht im Lateinischen vorbereitet.

Im Gymnasium des Johanneums erhielt Justus Brinckmann dann für den ersten Abschnitt seiner Entwicklung die entscheidenden Anregungen. Dass diese nicht von den Vertretern der Philologie ausgehen konnten, ist nach der Richtung, die die geistigen Interessen des Knaben unter der Leitung der Mutter bereits genommen, verständlich. In der That waren seine Lehrer mit seinen Leistungen in den alten Sprachen sehr unzufrieden. „Bis jetzt zeigte er wenig Anlagen und wenig Neigung für die Wissenschaften“, schreibt ihm Professor Ullrich zu Michaelis 1857 in sein Zeugnis. Den Knaben kränkte dies Urteil nicht. Er hatte in dem Lehrer der Naturwissenschaften, Dr. Karl Möbius, dem jetzigen Direktor des Naturwissenschaftlichen

Museums in Berlin, den unwiderstehlichen Anziehungspunkt gefunden und trug das Bewusstsein von Fleiss und Leistungen im Herzen. Karl Möbius muss, wie auch aus anderen Quellen überliefert ist, schon am Gymnasium eine Lehrkraft ersten Ranges gewesen sein.

Aus dem Unterricht bei ihm sind noch verschiedene Schulhefte Brinckmanns erhalten, darunter das erste, ein kleiner Quartband aus dem Jahre 1856. Er trägt, lateinisch und deutsch, in der vorsichtigen Schönschrift des dreizehnjährigen Knaben als Motto auf dem ersten Blatt die Worte des Psalmisten: Herr, wie sind Deiner Werke so gross und viel. Die Durchsicht dieses Buches bestätigt Brinckmanns Erinnerung an die pädagogische Begabung seines ersten Lehrers. Möbius verlässt sich nicht auf das Wort, er verlangt bei der systematischen Darstellung der niederen Tierklassen und ihrer Unterabteilungen, mit denen das Heft sich befasst, die genaue Zeichnung der Formen, auf die es ankommt.

Dieses Heft wird durch Arbeiten aus den folgenden Jahren ergänzt. Sechs Blatt Folio sehr sorgfältig ausgeführter Tafeln über die Muskeln des menschlichen Körpers tragen das Datum 1856, sind also von dem Knaben im dreizehnten Jahre angefertigt. Peinlich sauber und mit allen Beischriften in der noch kindlichen Handschrift ausgestattet, verraten sie eine erstaunliche Energie und Konzentrationsfähigkeit. Noch überraschender ist eine Tafel „Das Herz und seine Höhlen“, 1858, in Aquarell mit äusserster Genauigkeit und überraschendem technischen Geschick nach einer Vorlage gemalt.

An solchen Leistungen hat Möbius Brinckmanns besondere Begabung offenbar sehr früh erkannt. Er hat ihn schon als Kind ganz ernst genommen und in sein Reich herübergezogen. Dass er es wagen durfte, ohne Rücksicht auf die anderen Fächer, und dass er es jahrelang durchhalten konnte, ohne seinen Lieblingschüler völlig aus dem Geleise zu bringen, ist nach unserer heutigen Schuleinrichtung nicht mehr zu verstehen.

Möbius that jedoch noch mehr. Er wies dem Knaben wissenschaftliche Ziele und übertrug ihm bald allerlei selbständige wissenschaftliche Arbeiten. So beauftragte er ihn, die auf einem von einem auswärtigen Kollegen eingesandten Wunschzettel verzeichneten vierzig seltensten Pflanzen der Hamburger Flora aufzusuchen, eine Aufgabe, die ganz nach dem Herzen des Knaben war. Besonders wusste er ihn auf die Beobachtung des Insektenlebens zu lenken an der Hand von „Kirkbys Leben der Insekten“. Die Sammlung von Hymenopteren, die der Knabe anlegte, ist später in den Besitz des Naturhistorischen Museums übergegangen; die Notizen über seine Entdeckungen in der heimischen Insektenwelt hat der Verein für naturwissenschaftliche Unterhaltung veröffentlicht. Schliesslich übertrug Möbius dem Sechzehnjährigen die Zeichnungen zu seinem 1859 bei Nolte & Köhler in Hamburg erschienenen Werke über neue Seesterne. Es war eine knifflische Arbeit, deren Ausführung nicht nur von den selbstgefundenen zeichnerischen Ausdrucksmitteln des Knaben Zeugnis ablegt, sondern auch für die Schärfe und Akribie seiner Auffassung.

Bei all diesen Studien muss hervorgehoben werden, dass sie, nach der Anleitung und dem Vorbild des Lehrers, der ein staunenswertes Geschick besass, durch Zeichnungen an der Wandtafel seinen Unterricht zu beleben, auf der Grundlage des Zeichnens und Malens standen. Es sind noch genug Überbleibsel vorhanden, um von dem bald erreichten technischen Können des Knaben eine Vorstellung zu geben. Unter anderm hatte er sich ein bildliches Repertorium der Insekten nach der Natur und nach Abbildungswerken angelegt. Aus dieser frühen Fähigkeit und Erfahrung sind heute die illustrierten Zettelkataloge seines Museums und die unübertrefflichen und für alle verwandten Publikationen der ganzen Welt vorbildlich gewordenen Abbildungen des Führers, an deren wissenschaftliche Genauigkeit Brinckmann die höchsten Anforderungen stellte, erst recht verständlich. Wäre es in seinen Tag hinein-

gegangen, so hätte er die Illustrationen zu seinem Führer selber zeichnen können. Was seine Zeit ihm nicht erlaubte selber auszuführen, hat er so sorgfältig und sachverständig überwacht, dass es als Leistung mit auf sein Conto geschrieben werden muss, ohne dass Wilhelm Weimars, seines Zeichners, Verdienst dadurch geschmälert wird.

Neben Möbius hat freilich noch ein anderer Lehrer dem Knaben etwas zu bieten gehabt, das war Günther Gensler, der begabte Bildnismaler und Zeichenlehrer am Gymnasium. Von ihm und von Möbius rühmen die Schüler heute noch in Dankbarkeit, dass sie sich nicht auf die Thätigkeit in den Schulstunden beschränkten, sondern ihre Schüler auch ausserhalb der Schule zu sich heranzogen und förderten.

Gleich allen anderen aus den vielen Geschlechtern von Schülern, denen der umfassend gebildete Künstler die Augen geöffnet hat, spricht auch Brinckmann mit warmem Gefühl des Dankes von diesem einsichtigen Manne, der sich nicht damit begnügte, in seinen Schülern die Grundfähigkeiten des Zeichnens zu entwickeln, sondern sie vertraut zu machen suchte mit dem geringen Bestande an Werken alter und neuer Kunst, die Hamburg damals besass, und mit den Abbildungswerken der Kunstdenkmäler aller Welt. Brinckmann sagt darüber im Beitrag zu den „Versuchen und Ergebnissen“ der hamburgischen Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung (Hamburg 1901): „Unsere Anschauung zu fördern, legte Gensler uns Abbildungswerke und Kunstbeilagen aus der Stadtbibliothek vor, führte uns in die Sammlungen, in Kirchen und in das damals eben vollendete „Patriotische Haus“, wo dann wohl uns Knaben der grosse silberne Pokal, das Werk Martin Genslers, mit deutschem Wein gefüllt, feierlich kredenzt wurde, nachdem zuvor die gotischen Stilformen des Pokals und sein Schmuck mit den Bildnissen grosser Maler und ihrem Schutzpatron besprochen waren“. Aber es wäre wohl gewagt, in Brinckmann einen Schüler Genslers zu sehen, der mit Bewusstsein

schon damals die Lebensarbeit der Brüder Martin und Günther Gensler auf seine Schultern genommen und weitergeführt hätte. Sie waren in Hamburg die ersten, die „unserer Väter Werke“ studierten, um daraus Kraft und Einsicht zu neuen Leistungen zu schöpfen. Erst viel später hat Brinckmann ihr Erbe angetreten und mit höherer Begabung ausgebaut. Auf der Schule gehörte sein Herz ausschliesslich den Naturwissenschaften.

Diese naturwissenschaftlichen Studien waren in Wirklichkeit eine ganz unvergleichliche Vorbereitung für seinen späteren Beruf. Dass sie seinen Vorstellungskreis erweiterten, dass die Botanik und Zoologie ihn mit den Grundlagen aller Ornamentik sachlich vertraut machten, darf dabei, so brauchbar es sich nachher allerorten erwies, nicht als das Ausschlaggebende angesehen werden. Der eigentliche Gewinn lag in der wissenschaftlichen Schulung des Auges und in der Gewöhnung an die naturwissenschaftliche Forschungsmethode.

Die naturwissenschaftliche Beobachtungsweise befähigt das Auge, alle charakteristischen Merkmale scharf und rasch zu erkennen, namentlich auch die kleinen und kleinsten Eigentümlichkeiten der Form und Farbe, denn die wissenschaftliche Bestimmung von Pflanzen und niederen Tieren setzt eine unermüdliche Energie des beobachtenden Auges voraus. Das Wesen des naturwissenschaftlichen Sehens ist Klarheit, Unbestechlichkeit, Sachlichkeit, Schärfe, Eindringlichkeit, Unermüdlichkeit. Dazu kommt die Gewöhnung, der Beobachtung mit der Sprache bis in die letzte Abschattung zu folgen. Eine solche Methode besass die Kunstwissenschaft für das später von Brinckmann angebaute Feld damals noch weit weniger als heute, während die beschreibende Naturwissenschaft über ein ungeheures, im Laufe mehrerer Jahrhunderte langsam angehäuften Kapital von genauen und verworteten Beobachtungen verfügte.

Ebenso war die Naturwissenschaft seit Jahrhunderten gewohnt, zu ordnen und zu überschauen. Mochten die

Systeme noch so verschieden aufgebaut sein, sie standen methodisch alle auf demselben Boden, und es ist nicht recht zu verstehen, warum der schulende Wert einer lebendigen Arbeit mit der naturwissenschaftlichen Methode noch vielfach so gering angeschlagen wird. Sie ist eine sehr wesentliche und für viele Geister höchst notwendige Ergänzung der philologischen und mathematischen Gymnastik des Geistes. Seine Fähigkeit, unendliche Massen Stoffes zu ordnen und zu beherrschen, hat Brinckmann als Knabe schon an den sogenannten beschreibenden Naturwissenschaften gelernt, die in der That viel mehr Methode enthalten, als das irrelleitende Beiwort andeutet.

Aus der Schulung in dieser Wissenschaft kommend, konnte Brinckmanns Auge späterhin die Werke der Menschenhand mit derselben Sachlichkeit betrachten und zergliedern, an die es vom Bestimmen der Pflanzen und Insekten gewöhnt war. Wer seine Art, die Gegenstände seines heutigen Forschungsgebiets zu untersuchen, beobachtet, wird die Verwandtschaft mit dem Blick des Naturforschers überall verfolgen können.

Dass er von allen deutschen Fachgenossen zuerst in das tiefere Wesen der Kunst der Japaner eindringen, ihre Eigenkunst von ihrer Ausfuhrkunst unterscheiden und seine Sammlung auf die Erwerbung der Arbeiten beschränken konnte, die die Japaner für ihren eigenen Gebrauch geschaffen haben, dankt er in erster Linie dem Blick und dem Verständnis des Naturforschers, der er in Möbius' Schule geworden.

Wie dagegen Brinckmanns Auge über das sachliche Sehen hinaus sich die Fähigkeit erworben hat, Qualität zu fühlen — worauf bei der Untersuchung von Menschenwerk alles ankommt —, entzieht sich der Beobachtung, weil es Gnade ist.

Später hat Brinckmann auch die Methode der Naturwissenschaft, die bei der Untersuchung der Einzelform Ursprung, Verwandtschaft und Entwicklung nie aus den Augen lässt, auf sein neues Arbeitsgebiet übertragen.

Eins der lehrreichsten Beispiele dafür bietet die Behandlung, die er der Sammlung von japanischen Schwertstichblättern hat angedeihen lassen. Als er zu Anfang der achtziger Jahre in Paris die Grundlagen zu seiner japanischen Abteilung legte, war er der erste, der ihre Bedeutung erkannte. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die psychologische Erklärung dafür in der Fähigkeit des einstigen Naturforschers suchen, der die unerhörten Leistungen in der Tier- und Pflanzendarstellung zu schätzen wusste. Als er dann vor der Aufgabe stand, die schon bald sehr umfangreiche Sammlung so zu ordnen, dass er sie rationell vermehren konnte, war es wieder der Naturforscher, der ihn leitete. Denn damals wusste man noch nichts davon, dass die Entstehung chronologisch sich bestimmen liesse, dass Meister und Schulen auch auf diesem Gebiete der japanischen Kunst von den einheimischen Kennern unterschieden werden. Brinckmann ordnete seine Sammlung deshalb zunächst, wie ein Naturforscher es gethan hätte. Er stellte die Schmuckstücke nach ihrem sachlichen Inhalt zusammen. So erhielt er übersichtliche Gruppen, die die einzelnen Tiere und Pflanzen umfassten, alle Darstellungen des Sperlings, der Schwalbe, der verschiedenen Fische und Insekten, der Pflaumen- und Kirschblüte, des Reises u. s. w., von der strengen Stilisierung bis zur Naturstudie. Auf Grund dieser Anordnung gewann er eine Übersicht der auf dem Schwertschmuck vorkommenden Ornamente — eine überaus fruchtbare Grundlage für die Erkenntnis des gesamten japanischen Ornaments —, und er war imstande, seine Sammlung planmässig zu vermehren. Es ist kein Zufall, dass unter den Museumsdirektoren gerade er auf diesen Einfall kam, und dass seine Sammlung die beste wurde, die ein Museum oder ein Privatmann zusammengebracht hat.

Als dann später die Künstlernamen bekannt wurden, hat er eine zweite Sammlung angelegt, die nach diesem Gesichtspunkt geordnet und vermehrt wird.

Mit der Anleitung zum naturwissenschaftlichen Sehen

und der Einführung in die naturwissenschaftliche Methode ist jedoch der Gewinn, den die Schulzeit dem Knaben fürs ganze Leben brachte, nicht erschöpft.

Seinem Lehrer Möbius hat er zu danken, dass einer der stärksten und am frühesten sich äussernden Triebe seiner Seele, die Leidenschaft, zu sammeln, in den Knabenjahren wissenschaftlich diszipliniert wurde. Auch diese Thatsachen darf nicht aus dem Auge verlieren, wer die zur höchsten Virtuosität entwickelte Fähigkeit, neue Sammlungsgebiete zu entdecken und Sammlungen anzulegen und auszubilden, die dem späteren Museumsdirektor unter seinen Genossen eine so eigenartige Stellung giebt, begreifen will.

Ein glückliches Geschick hat diese eigenste Begabung entfaltet und ausgebildet in einem Alter, wo alle Kräfte der Seele ebenso bildungsfähig sind, wie die des Körpers. Der spätere Virtuose des Sammelns ist in dieser seiner Specialität so früh geschult worden, wie ein Virtuose der Musik erzogen werden muss, der in dem Alter, wo sonst die Fachausbildung erst einsetzt, schon hinter sich haben muss, was durch Übung erreicht werden kann.

Was eine Mutter, die sehen konnte und mit dem Auge des Herzens die Natur beobachtete, in der Seele des Knaben geweckt hatte, und was sich sofort mit dem nicht weiter zu erklärenden, als Urneigung vorhandenen Sammeltrieb verquickt hatte, wurde von einem genialen Lehrer aufgenommen und auf die höhere Stufe der bewussten, auf ein klar erkanntes Ziel zustrebenden Arbeit gehoben: das ist das Ergebnis der Schulzeit, das die ganze spätere Entwicklung bestimmt hat.

Wenn Justus Brinckmann seine eigene Entwicklung überblickt, wird es ihm gehen, wie jedem, der auf irgend einem Gebiet selbständig schafft: er wird das, was ihm heute als Eigenstes gehört, schon bei der ersten Dämmerung des Bewusstseins vorhanden sehen.

REISE- UND STUDIENJAHRE

1860—1865

SCHON 1860 verliess Brinckmann das Gymnasium. Es muss ihm angerechnet werden, dass er bei den alle Kraft verzehrenden Lieblingsstudien in der Naturwissenschaft, die ihn von voller Hingabe an die alten Sprachen abhielten, bis zur Secunda durchgedrungen war. Im Herbst 1860 trat er in das Haus der Frau Cornelia Emilie Schlüter als Lehrer ihres Sohnes Wolfgang. Diese Wendung entschied über sein späteres Schicksal.

In den folgenden Jahren begleitete er die Familie, die einer Erkrankung des Sohnes wegen ein milderes Klima aufsuchte. Es gab ein beständiges Hin und Her. Wo es die Umstände erlaubten, besuchte er Schulen und Universitäten, freilich mit zahlreichen Unterbrechungen. Überall aber suchte er Anschluss bei den Naturwissenschaftlern.

Es konnte jedoch nicht ausbleiben, dass der ans Beobachten gewohnte Schüler der Möbius und Günther Gensler nicht nur von der neuen Natur, die er im südlichen Frankreich, in Italien und Ägypten kennen lernte, lebhaft gefesselt wurde, sondern auch von der Architektur und den übrigen bildenden Künsten sehr starke Eindrücke empfing. Die Teilnahme an den Erscheinungen dieser neuen Welt, in die er in Hamburg nur flüchtige Einblicke gethan, steigerte sich von Jahr zu Jahr und schlug zuletzt in Ägypten tiefe Wurzeln. Brinckmann selbst hat stets die ägyptische Reise als den eigentlichen Wendepunkt in seiner inneren Entwicklung bezeichnet, wenn sie auch noch nicht ohne weiteres zum Bruch mit der Naturwissenschaft führte.

Im Januar 1861 reiste er mit der Familie Schlüter über Köln und Paris nach Montpellier. Die stärksten

Eindrücke auf der Hinreise erfuhr er vom Kölner Dom und von Notre Dame in Paris, vorbereitet durch die Einführung Genslers und die Lektüre von Victor Hugos Roman „Der Glöckner von Notre Dame“, den schon der Knabe verschlungen hatte. Im folgenden Sommer hielt sich die Familie in Pau auf, und hier besuchte Brinckmann als Tagesschüler das Lycée Impérial. Viele Reisen und Ausflüge fielen dazwischen, die ihn in die Pyrenäen und auch ins spanische Gebiet führten. Mit Eintritt des Winters siedelte die Familie wieder nach Montpellier über. Hier trat Brinckmann in die Classe Logique des Kaiserlichen Lyceums, wo er, durch Privatstudien auf der Reise vorangekommen, im mathematischen Unterricht Erster wurde. Der Unterricht des jungen Schlüter lief, wie auf der ganzen Reise, nebenher. Durch Dr. H. A. Meyer in Hamburg war er an Paul Gervais, Professor der vergleichenden Anatomie und Zoologie an der Universität, empfohlen, hörte dessen Vorlesungen und trat ihm persönlich näher. Gervais wusste ihn für die vergleichende Knochenlehre zu interessieren und auf die Untersuchung der Knochenhöhlen in den Cevennen zu lenken.

Im Frühjahr 1862 folgten neue Reisen über Arles, Avignon, Marseille, Hyères, dann über Chambéry und Genf nach Glion. Sommer und Herbst wurden in Lausanne zugebracht.

Hier besuchte Brinckmann die Vorlesungen der Académie des Sciences und hörte u. a. die Vorlesungen von Louis Dufoure über Physik, von Renevier über Geologie und von Ramus über Botanik, lauter Naturwissenschaft natürlich.

Am engsten schloss er sich jedoch Adolphe Morlot an, der damals durch seine Forschungen über die Zeitbestimmung der prähistorischen Perioden Aufsehen machte und Brinckmann in das Studium der Pfahlbautenaltertümer und Gletscherablagerungen einführte. Bis gegen Ende 1863 blieb Brinckmann in Lausanne, denselben Studien hingegeben. Es war seine Absicht, das Baccalaureat zu machen, und er hatte sich schon zur

Prüfung gemeldet, da erkrankte sein Schüler **Wolfgang Schlüter**, mit dem ihn trotz des Altersunterschiedes von sechs Jahren eine herzliche Freundschaft verband; er gab das Examen auf und begleitete die Familie nach dem milderen Montpellier. Doch konnte er von dort Ende Oktober nach Lausanne zurückreisen und bestand seine Prüfung als *Bachelier-ès-sciences mathématiques*. Das Prüfungszeugnis ist erhalten und lautet:

Differentialrechnung	10
Allgemeine Physik	10
Höhere Physik	10
Mechanik	9
Vergleichende Anatomie	9
Geologie	10
Botanik	10

Da 6 die niedrigste Nummer bedeutete, die zum Bestehen der Prüfung nötig, lässt sich die Bedeutung dieser Ziffern leicht berechnen.

In Lausanne hatte Brinckmann, angeregt durch ein Preisausschreiben der Akademie über das Thema: „Die Umgebung des Lac de Bret und der Vallée de Flon“ bereits Vorstudien zu einer erschöpfenden Abhandlung begonnen. Die Abreise brach die Studien ab, und Brinckmann beschränkte seine Arbeit auf die Ablagerungen der Eiszeit und stattete sie mit Abbildungen aus, die er selber auf Stein gezeichnet hatte. Es konnte ihm daraufhin nur ein Teil des Preises zuerkannt werden, doch geschah es mit einer ausführlichen Begründung. (*Le travail*) a le mérite rare parmi nos concours académiques, heisst es, d'être un travail original. Noch von Lausanne aus hatte er in der von Schülern der Gelehrtenschule in Hamburg herausgegebenen Zeitschrift *Braga*, an der auch andere junge Männer (Aug. Geib, Alb. Borchert) mitarbeiteten, die Ergebnisse seiner Studien über die Knochenhöhlen von Bize veröffentlicht. In Montpellier führte er diese Studien weiter und konnte nach wiederholten Forschungen feststellen, dass die von Marcel de Serres aus Höhlenfunden beschriebenen neuen Arten der Gattung Hirsch nichts anderes als Jugendzustände und Spielarten des Renntieres seien. Diese

Entdeckung hat Brinckmann in Gemeinschaft mit seinem Lehrer Paul Gervais bald darauf in den Annalen der Akademie von Montpellier veröffentlicht.

Im Winter 1863—64 verschlimmerte sich der Zustand des jungen Schlüter, und im Frühjahr erlag er seinem Brustleiden. Brinckmann geleitete die gebrochene Mutter nach Hamburg.

Hier setzte er zunächst seine prähistorischen Studien fort. Im Sachsenwald, zwischen Rothenbeck und Witzhave, entdeckte er einen Urnenfriedhof, veranstaltete die Ausgrabung und berichtete über den Befund in den Schleswig-holsteinischen Jahrbüchern (Kiel 1864). Die Arbeit des eben Zwanzigjährigen hat durchaus wissenschaftlichen Wert und Charakter und zeichnet sich durch sehr geschickte, klare, umsichtige und eindringende Untersuchung und Beschreibung, sowie durch eine für das jugendliche Alter ungemaine Vorsicht in den Schlussfolgerungen aus. Bezeichnend für diesen Geist lautet die Schlusswendung: „Die Aufzählung des keinem Zweifel Unterworfenen genüge“. — Wer die vom Verfasser selbst gezeichnete Tafel mit Urnen und Fundstelle studiert, wird denselben Geist der Umsicht und Akribie in diesen frühen Zeichnungen ausgesprochen finden, der die bis dahin unerhört genauen Abbildungen des Führers überwacht hat. — In der Schweiz hatte man den begabten jungen Hamburger unterdes nicht vergessen. Carl Vogt lud ihn ein, als Assistent zu ihm an sein Museum in Genf zu kommen. Brinckmann lehnte diese ehrende Berufung ab, um die Mutter seines verstorbenen Freundes auf einer Reise nach Ägypten zu begleiten.

Über Wien, Triest und Alexandria ging die Fahrt nach Kairo. Dort nahm Frau Schlüter mit dem Breslauer Sammler Fischer und Herrn J. H. Hagedorn eine Dechabia, auf der die vier Reisenden nunmehr völlig ungebunden nilaufwärts fuhren. Das Tagebuch, das Brinckmann geführt hat, existiert noch. In Oberägypten erkrankte er lebensgefährlich, aber seine kräftige Natur widerstand dem Ärgsten. Die Fahrt musste bei dem Höhlentempel von Abu-Simbel abgebrochen werden,

dessen Façade der Kranke von seinem Bett aus erkennen konnte. Stromab besuchten die Reisenden andere Stätten als stromauf, zuletzt die Pyramiden. Bei der Ersteigung der grössten erlebten sie eine damals noch wenig beachtete elektrische Erscheinung, bei der die Pyramide als ungeheure Leydener Flasche wirkt, und die Menschen auf ihrem Gipfel mit knisterndem Geräusch Funken ausströmen.

Auf dieser langsamen Reise, deren ruhiges Behagen nur durch die Krankheit unterbrochen wurde, vertiefte sich Brinckmann in die Denkmäler der ägyptischen Kunst. Es geschah jedoch nicht mit dem plötzlichen Anfall seichter Begeisterung, die leichten Herzens verbrennt, was sie eben noch angebetet hat, um sich dem neuen Gott zuzuwenden, sondern in logischem Verfolg des bisherigen Entwicklungsganges. Was ihn an den Denkmälern zur Erforschung lockte, waren die Darstellungen der Tiere, Pflanzen und Menschenrassen auf den Gemälden und Reliefs. Wie später bei der japanischen Kunst, zog in der ägyptischen die unvergleichlich lebendige und getreue Darstellung der Tiere und Pflanzen den Naturforscher in ihm an. Er sammelte Skizzen nach allen vorkommenden Formen in der Absicht, ein Werk über die Natur in der Kunst der alten Ägypter zu schreiben. Die Arbeit wurde nicht herausgegeben, lieferte aber den Stoff für einen Vortrag im Naturwissenschaftlichen Verein in Hamburg. Zu den Vorstudien für diese Arbeit gehörte die Vertiefung in die Geschichte und Eigenart der ägyptischen Kunst, so weit es die litterarischen Hilfsmittel dem Reisenden ermöglichten. Es war nur ein Schritt, auch die Denkmäler der muhammedanischen Zeit zu studieren, die dem eben erschlossenen Sinn des jungen Forschers alle ihre Wunder aufthaten. Ohne dass es ihm zum Bewusstsein gekommen war, stand er nunmehr mit seiner Empfindung auf dem Boden der Kunst.

Der Abschluss der Reise brachte ihm zum Bewusstsein, dass ihm eine neue Welt aufgegangen war.

Vor Morgengrauen waren die Reisenden mit der Bahn

von Triest in Venedig angekommen. Als Brinckmann in seiner Wohnung ans Fenster trat, der Piazzetta gegenüber, hart neben dem Uhrturm, dämmerte der Tag, und vor ihm lag die Piazzetta, mit dem Blick übers Meer auf San Giorgio im roten Morgenlicht, die duftige Ferne des Meeres und der schwimmenden Insel überschnitten von den dunkeln Schattenrissen der beiden Säulen der Piazzetta, und in den Bauwerken vor ihm, wie sie nach und nach aus der Dämmerung mit zierlichem Formenspiel auftauchten, erkannte er klopfenden Herzens den Markusdom, den Dogenpalast, die Bibliothek von Sansovino und den starren, erhabenen Markusturm mit der lieblichen Loggia zu Füßen, alles neu und alles wohlbekannt aus den Stichen, die er als Knabe bei Günther Gensler besehen hatte.

DIE UNIVERSITÄTSJAHRE

1865—1867

ABER die Beschäftigung mit der bildenden Kunst war vorerst noch ein Genussmittel, wie es auf dem Gymnasium anfänglich das Botanisieren und die Insektenjagd gewesen waren.

Ostern 1865 wurde Brinckmann in Leipzig als Student der Naturwissenschaften eingetragen. Er beschränkte sich jedoch nicht auf sein Hauptfach, sondern hörte Staatsrecht — bei Ahrens — und mit besonderem Eifer Nationalökonomie — bei Roscher. — Er hatte das Gefühl, dass für jede spätere Lebensarbeit die Bekanntschaft mit den wissenschaftlichen Grundlagen der Volkswirtschaft unentbehrlich sei.

Auch dem beginnenden Liebhaber der bildenden Künste bot Leipzig allerlei Nahrung. Am tiefsten fühlt sich Brinckmann der im städtischen Museum ausgestellten, mit einem tüchtigen Kataloge versehenen Lampeschen Kupferstichsammlung zur Geschichte der Malerei verpflichtet. Wie so viele junge Seelen vor ihm und nach ihm, sass er Stunden und Stunden oben in den einsamen, langen Sälen des zweiten Stocks vor diesem aufgeschlagenen Buch der Kunstgeschichte. Durch das Studium in dieser einzigen Sammlung kam er auf den Gedanken, die Kupferstichauktionen zu besuchen. Leipzig war damals noch ein europäischer Mittelpunkt für dies Gebiet. Männer wie Weigel, Drugulin, Börner und Dr. André wurden auf den jungen Studenten aufmerksam und berieten ihn bei seinen bescheidenen Ankäufen, denn nun regte sich den neuen Dingen gegenüber der alte ungestillte und unstillbare Sammeltrieb.

Im Herbst 1865 zog Brinckmann nach Wien. Immer noch Naturwissenschaftler, belegte er Osteologie

und vergleichende Anatomie bei Hyrtl, physikalische Geographie bei Simony, und noch keinerlei Kunstgeschichte. Aber er war innerlich reif für die neue Wissenschaft, und es bedurfte nur eines Anstosses, um diesen Zustand ihm selber klar zu machen.

Unter allen Städten deutscher Zunge war damals keine, die dem jungen Manne stärkere Anregungen gerade auf kunstgeschichtlichem Gebiet hätte gewähren können. Aber er ahnte es zunächst nicht einmal.

Dort war ein Jahr vorher — 1864 — nach dem Vorbilde des South Kensington-Museums in London das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, verbunden mit einer Kunstgewerbeschule, gegründet worden. Eitelberger stand an der Spitze, Falke war sein Assistent. Die eigenen Sammlungen des Museums hatten noch nicht viel zu bedeuten. Aber aus dem Besitz der kaiserlichen Hofsammlungen waren grosse Kostbarkeiten entliehen, und selbst aus Venedig, damals noch österreichisch, waren Schätze, wie die berühmten Emailbände von San Marco, herbeigeschafft. Doch wertvoller als alles waren die neuen Ideen und die jugendfrische Begeisterung für eine Erneuerung der Zierkunst im Anschluss an die Werke der Väter, und Eitelberger und Falke als Apostel waren im Begriff, von Wien aus ganz Deutschland dafür zu gewinnen.

Es war nur eine Frage der Zeit, wann Brinckmann von diesem Kreis angezogen werden sollte. Eine zufällige Begegnung riss ihn hinein. In den Brüchen am Kahlenberge traf er eines Tages mit einem Studenten zusammen, der, wie er, „Steine klopfte“, auf der Suche nach Versteinerungen. Es war Frauberger, der heutige Direktor des Düsseldorfer Museums. Sie schlossen sich an, kehrten zusammen zur Stadt zurück, und unterwegs erzählte Frauberger vom Museum für Kunst und Industrie und von Eitelbergers anregenden Vorträgen. Am nächsten Tage sass Brinckmann unter Eitelbergers Hörern, und in derselben Stunde wusste er, dass sein Geschick entschieden sei.

Er gab sofort alle seine naturhistorischen Studien

auf, nur bei Hyrtl hörte er noch zu Ende, und schloss sich Eitelberger an. Das war der rechte Mann für ihn, wie für so viele, denn er war kein Pedant und verstand es, die jungen Kräfte vor die Aufgaben zu stellen, für die ihre Natur sie bestimmte. Die selbständige Arbeit brauchte der dreiundzwanzigjährige Brinckmann nicht mehr von ihm zu lernen. Es wiederholt sich, was sich bei Möbius und den französischen Professoren gezeigt hatte: Eitelberger erkannte sofort, welche Kraft er vor sich hatte, und übertrug ihm die Ordnung einer eben für das Museum erworbenen Sammlung antiker Glasfragmente und veröffentlichte Brinckmanns Studien darüber in den Mitteilungen der Anstalt. Daneben regte er ihn an, Benvenuto Cellinis Goldschmiedekunst ins Deutsche zu übersetzen. Diese Aufgabe war Brinckmann besonders willkommen, da er sich anlässlich der Bekanntschaft mit einer südtiroler Familie, der des Landeshauptmanns von Froschauer, aus der er sich später seine erste Frau holte, mit dem eingehenden Studium des Italienischen beschäftigt hatte.

Ausser Eitelberger hörte er C. von Lützwow und besonders Falke, der damals sein Kolleg über die Geschichte des modernen Geschmacks las. Wiens andere Kunstsammlungen boten ihm reiches Studienmaterial, namentlich die k. k. Schatzkammer.

Dass er schon Ostern 1866 Wien verliess, wo er so viel Anregung genossen und seinen eigentlichen Beruf entdeckt hatte, fällt auf, denn er hatte noch keineswegs erschöpft, was die reiche Stadt ihm an Dingen und Menschen zu bieten hatte. In der That bewog ihn ein äusserer Anlass, nach Berlin zu gehen. Er hatte sich verlobt und wünschte möglichst bald auf festen Boden zu kommen, um seine Braut heimführen zu können. Um sein Fortkommen rasch zu fördern, glaubte er seine Studien auf einer deutschen Hochschule fortsetzen zu müssen, und Berlin erschien ihm, abgesehen von seinem Kunstbesitz, als seiner Vaterstadt benachbart für die Verwirklichung seiner Pläne am geeignetsten.

Begreiflicher Weise war jedoch der Kriegssommer nicht sehr günstig. Auch fand er keine Vorlesungen, die ihn hätten in seinem Fach voranbringen können, und einen Brennpunkt, wie das Wiener Museum für Kunst und Industrie, gab es im damaligen Berlin noch nicht. Dafür konnte er nun in aller Ruhe seine Uebersetzung Cellinis vollenden, die 1867 bei Seemann in Leipzig erschienen ist.

Mit dieser Verdeutschung der Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur des Benvenuto Cellini gab Justus Brinckmann freilich weit mehr als eine Übersetzung. In der Einleitung charakterisiert er den Autor nach dem damaligen Stand fremder und eigener Forschung als Künstler und Menschen. Dann erzählt er sein Leben und geht dabei sorgfältig den noch vorhandenen Werken nach, und in den Anmerkungen am Schluss vergleicht er Cellinis Angaben mit denen des berühmten deutschen Mönchs Theophilus, der in seinen „*Diversarum artium schedulae*“ ein halbes Jahrtausend vorher denselben Stoff behandelt hatte. Es steckt sehr viel intelligente Arbeit und eigenes Urteil in dem Werk, das Brinckmann mit dreiundzwanzig Jahren vollendete, nachdem er kaum ein halbes Jahr gebraucht hatte, um sich in das neue Gebiet der Kunstgeschichte einzuarbeiten. Er hätte damit in Ehren seinen historischen Doktor machen können.

Wie die Übersetzung als Ganzes angelegt war, dem praktischen Zweck der Wiederbelebung vergessener Techniken zu dienen, so merkt man an einzelnen Wendungen überall, wie der Verfasser alles auf das Leben und die Bedürfnisse der Gegenwart hin ansieht. Wo er Goethes Urteil über Cellini anführt, verweilt er mit Behagen bei dem zusammenfassenden Schlusssatz: „Bei einem immer produciblen, brauchbaren und anwendbaren Talente konnte es Cellini nicht an Selbstgefälligkeit fehlen, umsoweniger, als er sich schon zur Manier hinneigte, wo das Subjekt, ohne sich um Natur oder Idee ängstlich zu kümmern, das, was ihm nun einmal geläufig ist, mit Bequemlichkeit ausführt“. Das, meint

Brinckmann, könne das Kunsthandwerk unserer Tage nicht genug beherzigen. Und mit Rührung führt er nachdenkliche Worte des alten Theophilus an: „Wenn auch der Mensch . . . seines sündhaften Ungehorsams wegen das Vorrecht der Unsterblichkeit verlor, so blieb ihm doch das Vermögen, die Würde des Wissens und Erkennens auf seine Nachkommen zu übertragen, so dass heutigen Tags ein jeder, der sich mit Sorgfalt und Liebe ans Werk macht, durch gewissermassen erbschaftliches Recht Besitz ergreifen kann von der gesamten Kunst und Wissenschaft.“ Und weiter: „Wie es menschenunwürdig und verabscheuenswert ist, irgend etwas Verbotenes oder Unziemliches durch ehrgeiziges Streben erreichen zu wollen . . . , ebenso sehr ist es eines Unwissenden oder Thoren That, diese uns durch göttliches und menschliches Recht zukommende Erbschaft zu vernachlässigen oder gar zu verachten.“ In diesem Gedanken, der so lange nicht gedacht sei, fühlte und bezeichnete Brinckmann die Vorahnung der eigenen Überzeugung von den neuen Bedürfnissen seiner Zeit und des eigenen Strebens, das Kunsterbe der Väter sich anzueignen und wieder fruchtbar zu machen.

Im Auftrage Eitelbergers besuchte Brinckmann von Berlin aus Herrn von Minutoli in Liegnitz, der die Absicht hatte, seine berühmten kunstgewerblichen Sammlungen zu verkaufen. Später sind sie bekanntlich für Berlin erworben worden.

Aber der Aufenthalt in Berlin reifte noch eine andere Frucht. Was Brinckmann im Wintersemester 1865—66 in Wien an der Wirksamkeit des Österreichischen Museums beobachtet, hatte in ihm den Entschluss geweckt, in Hamburg ein ähnliches Museum zu gründen. Schon am 28. Mai 1866 veröffentlichte er von Berlin aus in den vaterstädtischen Blättern der Hamburger Nachrichten einen Aufsatz über die Ziele und Vorteile einer solchen Anstalt.

Die Darlegungen des dreiundzwanzigjährigen jungen Mannes enthalten kurz gefasst die Anschauungen, die damals in den fortgeschritteneren Kreisen von London

und Wien Geltung gewonnen hatten. An manchen Stellen glaubt man aber deutlich Brinckmanns eigene Stimme zu hören und mit seinem Auge zu sehen.

„Heutigen Tages“, heisst es, „wo das einzelne Haus mehr und mehr zur Seltenheit wird, ist der Einzelne in seinem Anteil an der Mietskaserne, wenn er sich eine das alltägliche Leben verschönernde, mit seinen individuellen Neigungen übereinstimmende Umgebung schaffen will, einzig auf den beweglichen Hausrat angewiesen.“

Das ist gesprochen aus einer seltenen Fähigkeit, anzuschauen und die Einzelbeobachtungen zu einem Bilde zu verdichten.

Als Zweck des Museums bezeichnet Brinckmann in der Zusammenfassung am Schluss:

1. Die Einsicht des Volkes in den geschichtlichen Entwicklungsgang der Kunstindustrie zu fördern und veredelnd auf die Geschmacksbildung einzuwirken.

2. Den Handwerkern authentische Vorbilder zu liefern, wenn es sich um geschichtlich getreue Nachbildung von Erzeugnissen früherer Kulturepochen handelt, hauptsächlich aber sie durch eigene Anschauung und Studium davon zu überzeugen, durch Beobachtung welcher Gesetze in diesem oder jenem Zweige der Kunstindustrie Stilgemässes oder Schönes geleistet wurde.

3. Durch Wiederbelebung verlorener oder vernachlässigter technischer Verfahrensarten den Erwerbskreis des Volkes zu vergrössern.

4. Einen Mittelpunkt zu bilden für die Ausstellung von Erzeugnissen der modernen Kunstindustrie.

In diesem Programm verdient als für Brinckmanns Grundanschauung bezeichnend hervorgehoben zu werden, was er im zweiten Absatz mit hauptsächlich einleitet. Er ist danach über die Vorstellung, dass das Museum für Kunst und Gewerbe zu nichts anderem oder nur in erster Linie dazu da sei, Vorbilder zum Nachmachen zu bieten, von Anfang an hinaus.

Am Schluss spricht er den Wunsch aus, die Frage,

die er aufwirft, möge wenigstens einer Besprechung gewürdigt werden.

In der Öffentlichkeit scheint sie nicht erfolgt zu sein. Es meldete sich in den vaterstädtischen Blättern der Hamburger Nachrichten nicht eine einzige Stimme zum Wort.

In diesem Aufruf hatte Brinckmann auf die Möglichkeit hingewiesen, die Sammlung Minutoli in Liegnitz zu erwerben, und eine kurze Übersicht der technischen Gruppen gegeben, aus denen sie sich zusammensetzte. Dass die Erwerbung nicht zustande kam, war ein Glück für die Entwicklung des späteren Museums.

Als Brinckmann sich bald darauf bei einem Ferienbesuch in Hamburg im Sommer 1866 umhörte, ob seine Gedanken einen Wiederhall gefunden hätten, überzeugte er sich bald, dass weder für die Gründung des Museums, wie er es plante, noch für eine vorbereitende Vorlesungsthätigkeit die Zeit gekommen sei. Zwar hatte man im Schoss der Patriotischen Gesellschaft schon von 1863 ab die Gründung eines Gewerbemuseums erwogen, war aber von anderen Ausgangspunkten aufgebrochen als Brinckmann. Es lässt sich leicht vorstellen, mit welcher Verständnislosigkeit und wohl auch mit welchem Misstrauen die Pläne des allzu jungen Mannes aufgenommen wurden. Denn damals war man in Deutschland noch viel weiter als heute von der Erkenntnis entfernt, dass in die leitenden Stellungen junge Leute gehören, wenn sie irgend zu finden sind. Bei diesem Besuch in Hamburg mag er zum ersten Mal empfunden haben, was es heisst, aus der feurigen Gewissheit des Herzens redend in leere Augen zu blicken. Der Eindruck muss ihm nicht die leiseste Hoffnung gelassen haben, in absehbarer Zeit Boden zu finden. Dass der Umschwung über Nacht kommen würde, konnte Brinckmann nicht ahnen, denn es fehlte damals auf dem Gebiet des künstlerischen Lebens an jeder Erfahrung über die Seele der Massen.

Brinckmann war als Hamburger nüchtern genug, die Lage ruhig zu beurteilen. Das Museum wollte er machen, das stand ihm fest. Zur Naturgeschichte als Brotstudium

wollte er nicht zurück, sie bot ihm keinen Weg zu seinem Ziel. Das kunstgeschichtliche Studium gewährte ihm keine Grundlage für sein Leben, also musste ein drittes, neutrales gesucht werden. Kurz entschlossen sattelte er zum dritten Mal um und wurde Jurist. Seine Freunde, die wohl seine Werke sahen und seine Worte hörten, aber die Kraft nicht mit fühlten, die er in sich wusste, mochten damals über diesen Sprung den Kopf schütteln, seine Verehrer von heute werden leicht nur ein Steuer-manöver ohne Wichtigkeit für den Hauptkurs darin sehen. Er nahm es aber damals durchaus ernst, denn er sah nur von der juristischen Laufbahn aus in Ham-burg die Möglichkeit, seinen Plan durchzuführen.

Für die Patriotische Gesellschaft, die sich der Notwendigkeit, auf das Handwerk zu wirken, nicht verschloss — über ihren Anteil an der Gründung des Museums später —, vermittelte er den Ankauf von Photographien aus der Sammlung Minutoli und lieferte ihr eine kurze Beschreibung der Blätter, die sie drucken liess. Später — 1872 — hat Minutoli selbst eine Überarbeitung des Verfassers neu auflegen lassen. Diese „Erläuterungen zur Sammlung Minutoli“ sind eigentlich etwas ganz anderes, als der Titel vermuten läst. Das Buch, das nur gelegentlich Bezug nimmt auf einzelne Werke der Sammlung, bietet eine kurze historisch-kritische Übersicht der technologischen Gruppen, aus denen die Sammlung besteht, und könnte sich ebensogut Handbuch des Kunst-gewerbes nennen. Zweifellos würde es unter einem solchen Titel weitere Verbreitung gefunden haben. Auf der Grundlage von Sempers „Stil“ bietet es eine gedrängte Auseinandersetzung mit den Problemen der Technik und der Formgebung und führt die wichtigste Litteratur an.

Für das Winter-Semester 1866—67 und das Sommersemester 1867 ging Brinckmann dann nach Leipzig.

Bei Wächter belegte er römisches, bei Albrecht deutsches Recht.

Noch heute pflegen junge Juristen, denen Brinckmann seine Kollegienhefte aus diesen Semestern zeigt, in

Staunen zu geraten, wie es möglich ist, dass ein einzelner Mensch in so kurzer Zeit soviel Papier beschreiben kann. Aber noch erstaunlicher als der mechanische Fleiss erscheint es, dass Brinckmann sich für das neue Studiengebiet wirklich zu interessieren vermochte. Er kam als Naturwissenschaftler seit Kindesbeinen von der Beobachtung der Dinge her, als Kunsthistoriker hatte er dieselbe Thätigkeit fortgesetzt. Nun stand er vor Formeln. Eigentlich hätte ihn das juristische Studium so wenig anziehen dürfen, wie auf der Schule die Grammatik. Dass ihn der neue Stoff so lebhaft beschäftigte, verdankt er aber schliesslich doch nur seiner vorhergehenden Schulung, die ihn antrieb, hinter den Formeln das Leben zu suchen, dessen Ausdruck sie waren, und, wie es der Naturwissenschaftler in anderem Zusammenhang längst gewohnt war, nunmehr das Recht der Römer und der Germanen auf seinen Zusammenhang mit den übrigen Lebensäusserungen dieser Völker anzusehen. So ist das Wunder begreiflich, dass Brinckmann ernstlich und mit vollem Eifer und nicht bloss im Hinblick auf die praktische Verwendung Jura studieren konnte.

Aber die juristische Arbeit hielt ihn nicht ab, seine kunstgeschichtlichen Studien nach Möglichkeit fortzusetzen. Aufs neue besuchte er die Kupferstichauktionen und schloss sich den ihm von früher bekannten führenden Männern an, namentlich Drugulin, der ihn bei seiner Sammlerthätigkeit mit seiner reichen Erfahrung beriet. Er hatte sich auf ein enges Gebiet, das der Ornamentstiche, beschränkt und legte als Student den Grund zu einer umfangreichen Sammlung, die in den Besitz des Leipziger Museums übergegangen ist.

Später hat er, was nicht nur als beiläufige Bemerkung zu beachten ist, noch eine zweite gemacht, die das Stieglitz-Museum in St. Petersburg erwarb. Erst die dritte wurde als Teil des Museums für Kunst und Gewerbe entwickelt.

Weihnacht 1867 kehrte er als Doctor juris utriusque nach Hamburg zurück, wurde zur Advokatur zugelassen und heiratete im März 1868 Fräulein Ida von Froschauer.

Seine Mutter war schon 1865 gestorben, schon 1869 verlor er in Frau Schlüter eine zweite Mutter, die ihm seine Lebenswege geebnet und seine Studien verständnisvoll gefördert hatte.

Brinckmann hatte sich nun schon auf vielen Gebieten umgethan. Die juristischen Kenntnisse und die Einsicht, die er dadurch erwarb, sollten ihm für sein ganzes ferneres Wirken zu gute kommen. Aber noch war seine Lehrzeit nicht zu Ende. Die Jahre bis zur Gründung seines Museums gewährten ihm noch manches, das er später nicht hätte entbehren können, und das nebenbei zu erwerben ihm als Museumsdirektor schwer gefallen wäre.

LEHRJAHRE IN HAMBURG

1868—1874

IN der vielseitigen Thätigkeit, die Brinckmann während der sechs Jahre bis zur eigentlichen Gründung seines Museums in Hamburg entfaltete, mit seiner gesammelten Kraft dabei stets auf das eine Ziel gerichtet, traten drei bedeutende Aufgaben an ihn heran, die die Entwicklung seiner Fähigkeiten förderten: der Eintritt in die Redaktion des Hamburgischen Correspondenten 1871, die Ernennung zum Sekretär der neugegründeten Hamburger Gewerbekammer 1873, und im selben Jahre die Berufung zum Ausstellungskommissar der Wiener Weltausstellung.

Schon 1868 hatte Brinckmann für den Hamburgischen Correspondenten die Kunstberichte übernommen. Dr. Julius Eckardt veranlasste ihn 1871, für den politischen Teil als Redakteur einzutreten.

Als Berichterstatter ging er nach dem Fall von Paris für den Correspondenten nach Bordeaux und darauf zur Zeit der Kommune nach Paris, wo er den grössten Teil der Schreckenszeit verbrachte, zeitweilig sogar im Lager der Kommune.

Wer im modernen Leben eine führende und anregende Thätigkeit auszuüben berufen ist, kann die journalistische Schulung schwer entbehren. Sie ist eine der nützlichsten Ergänzungen jeder Fachbildung, namentlich der juristischen, mit der sie im letzten Grunde wesensverwandt ist. Sie erzieht zu einer schnellen und ruhigen Prüfung der Dinge und Verhältnisse und zwingt zur entschiedenen Stellungnahme und zur raschen Abfassung der gewonnenen Anschauungen und Urteile. Vor der juristischen Übung aber hat sie den Vorzug, dass sie eine litterarische Ausbildung verleiht. Denn die Presse muss

eine Sprache reden, die keine Umschweife macht und das Wesentliche rasch, deutlich und unter keinen Umständen langweilig und schwerfällig mitteilt. Auch hier kam es Brinckmann zu statten, dass er von frühester Zeit gewöhnt war, selbständig zu beobachten. Auf dieser Grundlage eignete er sich bald die Fähigkeit an, zu jeder Stunde und an jedem Ort niederzuschreiben, was er dachte, ohne es für den Druck überarbeiten oder verbessern zu brauchen.

Als Sekretär der Gewerbekammer konnte er die Einsicht, die er gewonnen, praktisch anwenden und sie nach allen Richtungen erweitern. In diesem Amt nahm er 1876 im Auftrage des Senats an den Voruntersuchungen und Vorverhandlungen teil, aus deren Ergebnis sich später das Reichs-Patentgesetz geformt hat. Brinckmann verlangte damals die Strafbarkeit der Handlungen, die das französische Gesetz unter der Bezeichnung der concurrence déloyale zusammenfasst. Aber er fand bei keinem seiner Kollegen Unterstützung, und sein Vorschlag fiel durch. Dass er das richtige Gefühl für die Forderungen des praktischen Lebens hatte, beweist der Gang der deutschen Gesetzgebung, die durch das Bedürfnis in die von Brinckmann bezeichnete Bahn einzulenken gezwungen wurde.

Für Brinckmanns besondere Studien bildete das Preisrichteramt auf der Wiener Weltausstellung 1873 die hohe Schule. Hier konnte er einen Überblick über die Produktion der ganzen Welt gewinnen, hier kam er zum ersten Mal mit der japanischen Kunst in Berührung, deren Schmuckformen durch ihre Naturtreue den Naturforscher in ihm sofort anzogen, hier hatte er Gelegenheit, als Berichterstatter über die gesamte Holzindustrie seine Erfahrungen und Wünsche zusammenzufassen.

Die Übersicht, im amtlichen Bericht, zweite Abteilung, dritter Band, abgedruckt, ist heute noch von grossem Wert, nicht nur weil eine Phase der Entwicklung ihres Urhebers darin festgelegt ist, sondern wegen zahlreicher Aufschlüsse über die künstlerischen und ökonomischen Verhältnisse jener Zeit und vieler feiner Bemerkungen,

die im Laufe der bisherigen Entwicklung als eingetroffene Prophezeiungen erscheinen oder, noch immer unerfüllt, in die Zukunft weisen.

Gerade acht Jahre waren vergangen, seit Brinckmann 1865 mit dem Gefühl für das Werdende sich an Eitelberger angeschlossen hatte. In diesen acht Jahren war er nicht nur innerlich reif geworden, sondern hatte auch nach aussen schon eine autoritative Stellung. Sein Wiener Bericht ist sein Meisterstück.

Mit den Berichten über die Holzarbeiten auf den drei grossen vorhergehenden Weltausstellungen hat Brinckmanns Arbeit nichts zu thun. Für seine Art konnte er aus ihnen nichts lernen.

Gleich die Einleitung seines Berichts schlägt den frischen, freien Ton an, der bis ans Ende durchgehalten wird. Man fühlt beim ersten Satz, der Verfasser ist ganz bei der Sache, und was er sagt, hat er selber empfunden oder beobachtet.

Er unterzieht zunächst die nicht genügend klare Abgrenzung der Ausstellungsgruppen einer scharfen Kritik, indem er an schlagenden Beispielen nachweist, wie dadurch die Arbeiten der Jury erschwert oder behindert wurden, und was für Ungeheuerlichkeiten sich bei der Preisverteilung ergaben. Aber das alles geschieht im Ton des höflichen Freimuts und nicht, um nachträglich am Vergangenen zu nörgeln, sondern um vorsorglich das Künftige vorzubereiten.

Dann wird der gewaltige Stoff nach den aus seiner eingehenden Untersuchung erkannten Kategorien überblickt. Dass die erste sich aus der Frage nach den zur Anwendung gelangten Stilen ergibt, versteht sich für jene Epoche von selbst. Daran schliesst sich ein Exkurs über die Anregungen, die dem Möbelbau aus den antiquarischen Liebhabereien geflossen sind, und ein Blick auf die Leistungen der einzelnen Völker auf diesem Gebiet. Dann folgt eine sehr eingehende Betrachtung über das „Zweckliche und die Arten der Möbel“. Hier wandelt der Berichterstatter mit den Augen des Naturforschers durch die Welt der Möbel

und sucht die Typen, ihre Entstehung und ihre Abarten festzustellen. Anlass zu vielen sehr feinen und scharfen Anmerkungen giebt der Abschnitt, der über den „Tendenziösen Schmuck und die Inschriften“ berichtet. Das Kapitel über „Das Material und die Farbe der Möbel“ liefert einen neuen Ariadnefaden durch das Labyrinth der Gegenstände. Den letzten Abschnitt dieser Einleitung bilden „Die dekorativen Hilfstechiken der Möbeltischlerei“, und dann erst folgt die Betrachtung der Leistung der einzelnen Länder.

Es wird in der jungen Generation nicht allzu viele geben, die diesen Bericht gelesen haben. Er darf jedoch auch heute noch das eingehendste Studium erwarten. Brinckmann zählt nicht nur auf, giebt nicht nur Stoff, er blickt überall zurück, um sich und voraus. Somit enthält sein Werk mehr als blossen Stoff, es bietet Methode, und keine ästhetische, erziehlische, volkswirtschaftliche und soziale Frage, die mit der Möbelproduktion zusammenhängt, bleibt unberührt. Wer zu erkennen wünscht, auf welch breitem und tiefem Grunde Brinckmann das Gebäude seines Wirkens aufgebaut hat, muss sich einen Überblick über das von dem Dreissigjährigen 1873 beherrschte Gebiet aus der Zergliederung dieses Berichtes holen. Er enthält die Summe der Entwicklungsarbeit, die diese seltene Kraft in sich selber geleistet hatte. Was Brinckmann nach und nach erobert, muss ihm dienen, um auf diesem engen Gebiet tief zu bohren und weit umherzuschauen. Der Naturforscher, der Kunstforscher, der Jurist, der Politiker, der Journalist, der er nach- und nebeneinander war, sind nun zu einem Wesen verschmolzen, das sich all der erworbenen Organe nach freiem Ermessen bedient. Von dieser Erkenntnis aus wollen die kurzen Auszüge, die hier mitgeteilt werden sollen, betrachtet sein. Es hält nicht schwer, bei jedem einzelnen zu erkennen, welche Phase in der vielseitigen Entwicklung des Mannes zu Worte kommt.

In dem Abschnitt über die Stile der Möbelfabrikation von 1873 ist die Auslassung über den russischen Ver-

such, nationale Bauernkunst hoffähig zu machen, charakteristisch.

„Der Ideen- und Formenkreis, innerhalb dessen sich die Ornamentik des russischen Bauern bewegt, ist denn doch ein zu ärmlicher, als dass er uns auf die Dauer zu befriedigen vermöchte. Es fehlt ihm völlig das frei belebte vegetabilische Element, tierischer und menschlicher Bildungen nicht zu gedenken. Wo Pflanzenformen auftreten, sind sie völlig in einem stilistisch interessanten, aber doch für die Holztechnik nicht entwicklungsfähigen Schematismus erstarrt. Neue Motive aus der Pflanzenwelt in demselben Geist zu stilisieren, dazu ist weder die Art an und für sich angethan, noch dürften die modernen Zeichner das Zeug dazu haben. . . . In ihrer Ornamentik lag jedoch nicht der Hauptwert dieser russischen Möbel. Was sie lehrreich für unsere Tischler und Möbelzeichner machte, war das an ihnen deutlich und bei mehreren mit guter Wirkung ausgesprochene Streben, die Form aus der Konstruktion zu entwickeln, die letztere nirgend zu verstecken und die Ornamentation aus den konstruktiven Gliedern erwachsen zu lassen. Es ist daher lebhaft zu bedauern, dass die besten Beispiele dieser Richtung im Speise- und Schlafzimmer des russischen Pavillons nur einem kleinen Teil der Weltausstellungsbesucher zugänglich waren. Diese Stangeschen Möbel hätten in höherem Masse als ganze Reihen französischer Prachtmöbel anregend und läuternd auf unsere Möbelfabrikanten wirken können.“

Der Exkurs über den Einfluss der antiquarischen Liebhaberei auf die Möbelfabrikation bringt zum ersten Mal Brinckmanns Lieblingspruch, der ihm als Wahlwort um das Wappen geschrieben werden musste.

„So ärgerlich es für den einzelnen Liebhaber sein mag, bei seinen Einkäufen über die Wahrheit des Sprichwortes „Augen für Geld“ bittere Erfahrungen zu sammeln, im Grunde haben doch jene Fälscherwerkstätten einen segensreichen Zusammenhang mit dem Aufblühen des Kunsthandwerks; mehr denn eine von ihnen, die im Dienste trügerischer Händler heimlich begann, hat sich

unversehens zu selbständiger Arbeit am offenen Tage aufgeschwungen. Eine ganze Reihe von neuen Industriezweigen, vornehmlich gewisse Arten der Glasmacherkunst, des Emaillierens, der Kunsttöpferei, sind auf eben diesem Wege aus Jahrhunderte langer Vergessenheit plötzlich aufgetaucht.“

Unter den Berichten über die Leistungen der einzelnen Länder enthält der über das Deutsche Reich sehr viel programmatische Äusserungen. Was Brinckmann in der Einleitung über die ungeschickte Propaganda der ahnungslosen Eiferer und ihre kläglichen Folgen sagt, ist nicht sofort beachtet worden. „Möchte man doch die Weltausstellung des Jahres 1876 (Philadelphia) deutscherseits nicht als eine dem Zufall preisgegebene Häufung möglichst vieler Einzelheiten auffassen, sondern die deutsche Abteilung derselben als eine berechnete, bewusste Schöpfung, als ein Kunstwerk ins Leben rufen“, fasst Brinckmann am Schluss des Absatzes sein Programm zusammen. Es achtete jedoch niemand auf seine eindringlichen Mahnungen. Erst auf der letzten Pariser Ausstellung hat das Reich gezeigt, dass es durch den Schaden von Philadelphia und Antwerpen klüger geworden ist.

Brinckmanns Gesamturteil über die deutsche Abteilung in Wien lautet: „Wir dürfen uns keinen Illusionen hingeben über die kunstgewerbliche Inferiorität und die technische Armut unserer Möbelindustrie im Vergleich mit derjenigen anderer grosser Länder“. Aber er fügt sofort hinzu: „Indem wir dies aussprechen, wirft sich zugleich die Frage auf, wo die Hebel einzusetzen seien, in welcher Richtung die fördernden Arbeiten vorzugsweise sich bewegen müssen. Bei dem Versuche, diese Frage in dem Rahmen eines Weltausstellungsberichtes zu beantworten, können wir nun nicht umhin, die sogenannte Arbeiterfrage wegen ihres ursächlichen Zusammenhanges mit Verfall und Hebung jedweden Handwerkes zu berühren. Das Lehrlingswesen, das in der Arbeiterfrage eine so einschneidende Rolle spielt, führt uns zu den Fortbildungs- und Gewerbeschulen,

diese zu den Gewerbemuseen. Schliesslich wird des Einflusses der kunstgewerblichen Litteratur und der Geschmacksbildung des Konsumenten kurz zu gedenken sein.“ Die in dieser Übersicht genannten Punkte führt er dann des näheren aus. Es ist sein Glaubensbekenntnis geworden. Für seine Auffassung der damals alle Gemüter am heftigsten bewegenden Stilfragen sind seine Äusserungen über den Unterricht der Lehrlinge bezeichnend. Klarer hat meines Wissens damals kein anderer Möglichkeiten der Entwicklung erkannt.

„Unsere Ansicht — sagt er in Bezug auf den Unterricht an den Gewerbeschulen — geht vielmehr dahin auch bei dem Modellierunterricht in den Gewerbeschulen könne man, wenn anders er gute Früchte tragen soll, des Arbeitens nach dem lebenden Modell nicht länger entraten. Nur dann, wenn dem Schüler gegeben und gelehrt wird, das Schöne und Charakteristische der menschlichen Bildungen an Leibern zu sehen und zu studieren, in denen noch das warme Blut pulsiert, kann ein frisches, natürliches Leben in den Figuren unserer Dekorationen und Ornamente wiedererwachen. Andernfalls wird man im Konventionalismus erstarren, borge dieser nun seinen Namen bei den perikleischen Griechen oder den Quattrocentisten Italiens.

„Sinnverwandtes gilt von den pflanzlichen und tierischen Bildungen im Ornament. Was den Naturalismus, welcher in der Mitte dieses Jahrhunderts in der Ornamentation geherrscht hat und noch immer auch in der Ausschmückung des Mobiliars eine gewisse Rolle spielt, zu ewiger Interesselosigkeit verdammt, ist der Umstand, dass er eigentlich nie verstanden hat, natürlich zu sein. (Auch hierfür waren die Beispiele in Wien nur allzu häufig.) Auch diesem Betrachten der unbeseelten Natur durch konventionell verzerrende Brillen muss ein Ende gemacht werden, wenn das stilisierte Ornament wieder aus dem Vollen erwachsen soll. Kopiere man immerhin die meisterlichen Friese und Pilasterfüllungen der Italiener, alter und moderner Renaissance, aber ein dauerndes Heil wird unserem Kunsthandwerk daraus nicht

erblühen. Wir werden es doch immer nur zu einer „second-hand“-Renaissance bringen, der noch weit rascher die Manieriertheit folgen wird als jener des 16. Jahrhunderts. Man vergesse doch nicht, dass, soweit es sich um die ornamentalen Motive handelt, die Renaissance selbst wesentlich mit fremdem Pfunde wucherte, freilich zugleich gerüstet mit naivster Anmut und höchst entwickeltem Schönheitsgefühl. Das neue Leben, welches diese Zauberinnen damals aus den vor einem Jahrtausend schon einmal verknöcherten Formen weckten, konnte aber nicht lange Stand halten, da ihm nicht rechtzeitig frisches Blut aus der Natur selbst zuströmte. Und so, nur noch weit jüher, wird unsere ornamentale Kunst sich in äffische Manier und gedankenhafte Spielerei verirren, wenn wir nicht das vor vierhundert Jahren Versäumte nachzuholen uns raschen Mut fassen. Unsere Zeit sieht und erfasst alle Naturformen mit ganz anderem Auge, als irgend eine vergangene Epoche; weigert sie sich doch selbst schon jetzt, bei dem Wort des Dichters: „Ins Innere der Natur dringt kein erschaffener Geist“ zu schwören. Die vergleichende Morphologie und Anatomie, die Lehre von der Entwicklung der Arten haben uns einmal um das alte naive Sehen des schönen Scheins der Dinge gebracht. Da hilft es uns auf die Dauer nicht mehr, um diesen schönen Schein noch unbefangen in Holz oder Stein bannen zu können, uns die Augen der Quattrocentisten zu borgen. Wir müssen eben mit unseren eigenen neuen Mitteln wirtschaften lernen. Und erst wenn dieses geschehen, wird man unversehens, ohne dass man sein Kommen merkt, den „neuen Stil“ besitzen, und es nicht mehr als das höchste Lob aussprechen, dieses oder jenes hätte ebensogut von einem Italiener des Quattrocento gemacht werden können. Man verstehe uns nicht dahin, die Kunst solle sich nun plötzlich aus den Laboratorien, den zoologischen und botanischen Gärten inspirieren. Wir befürworten nur, dass an das Auswendiglernen der schönen und in ihrer Art muster-gültigen alten Formen weit entschiedener als bisher in den kunstgewerblichen Bildungsanstalten zu dem stil-

vollen Entwickeln neuer Formen aus der auf neue Art verstandenen Natur angeleitet werde, dass die unermessliche Bereicherung des volkstümlichen Schatzes von Naturformen nicht länger ein totes Kapital für die Kunst und die Ornamentik bleibe.“ Alles das 1873!

Mit der Arbeit als Juror in Wien hatte Brinckmanns Bildung ihre abgerundete Gestalt erlangt. Sie war wesentlich verschieden von der im schulmässigen Entwicklungsgang gewonnenen und darf unter allen, die in der Möglichkeit lagen, als diejenige gelten, die für seine spätere Wirksamkeit die glücklichste und fruchtbarste war. In den festen Geleisen des staatlich geregelten Studienganges hätte er nach absolviertem Gymnasium seine sechs oder acht Semester historische Studien verfolgt, wäre als Assistent an irgend einem Museum nach dem Gutdünken eines Vorgesetzten in die Praxis seines Berufes eingeführt worden und wäre mit vierzig oder fünfzig Jahren in eine verantwortliche Stellung aufgerückt — mit vierzig eigentlich schon zu spät. Was hätte ihm aber schliesslich der Besitz eines an allen Schlagbäumen richtig abgestempelten Passes zu bedeuten gehabt gegen den Genuss, der in der freien Entfaltung liegt? Was hätte er auf der akademischen Lebensstrasse lernen können, das mit der Tiefe, Vielseitigkeit und Selbständigkeit seiner thatsächlichen Ausbildung einen Vergleich ausgehalten hätte? Er hatte genau das gelernt und an Fähigkeiten erworben, was ihm für seine grosse Aufgabe nötig war. Aus einem solchen Bildungsgange lassen sich keine Gesetze für die Erziehung von Durchschnittsbegabungen ableiten. Das aber ist der Gewinn aus der Betrachtung von Lebensläufen, die sich ausserhalb der gebahnten Strassen bewegen, dass sie, wie das Leben des Kindes vor der Schulzeit, Einsicht in das natürliche Wachstum der Menschenseele gewähren und dadurch einem Volk, das seinem Bildungswesen schnurgerade Bahnen mit eisernen Schienen, unüberschlagbaren Haltestellen und unverrückbaren Zielen gebaut hat, ein Mittel der fruchtbaren Kritik in die Hand giebt.

DAS LEBENSWERK

1869—1902

ALS Brinckmann in den sechziger Jahren für die Gründung seines Museums zu wirken begann, war Deutschland gerade im Begriff, in das Zeichen der Neugründung oder Umgestaltung seiner öffentlichen Sammlungen zu treten.

Die Gewerbemuseen bildeten eine neue Abart, die nicht in Deutschland, sondern in England entstanden war, wenn auch nicht ohne Beimischung deutscher Ideen. Bei der Entwicklung der Gewerbemuseen wiederholen sich dieselben Erscheinungen, die sich an der Geschichte aller neuen Einrichtungen beobachten lassen. Die Urheber sahen klar und weit, und ihre Äusserungen sind nicht misszuverstehen. Brinckmann benutzt als Merkwort über der Einleitung zu seinem grossen Führer den Ausspruch seines Hamburger Landsmannes Semper von 1851: „Die Sammlungen und öffentlichen Museen sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloss Lehrer der praktischen Ausübung, sondern, worauf es besonders ankommt, Schuler des allgemeinen Volksgeschmacks“. In diesen Worten und Brinckmanns eigenen Erklärungen der sechziger Jahre lag ausgesprochen, dass die Gewerbemuseen, genau wie die Sammlungen hoher Kunst, nicht in erster Linie Vorbilder zum Kopieren, sondern vollendete Werke der Menschenhand enthalten sollten, den einander ablösenden Geschlechtern zur Freude und als Mass für ihre eigenen Leistungen. Die Menge, die den Führern folgte, nahm sich, wie immer, nur das Materielle heraus, und ehe man sich's versah, wurden die Gewerbemuseen als Magazine für

Modelle betrachtet und drohten auf lange Zeit die selbständige Erfindungskraft zu ersticken.

Aus dieser hinter uns liegenden Zeit stammen die noch nicht verstummten Urteile, die in der Gründung der Gewerbemuseen eine beklagenswerte Unterbrechung in der Ausbildung der historischen Museen erblickten, mit deren Gründung man ein Jahrzehnt früher angefangen hatte. Heute sind diese Urteile nicht mehr aufrecht zu halten, denn das Gewerbemuseum hat Leistungen aufzuweisen, die von den historischen Museen nicht hätten geboten werden können.

Dem historischen Museum fehlt von Haus aus die Richtung auf Qualität. Ob ein Gegenstand künstlerisch gut oder böse ist, steht ihm, wenn er ein anderes ausreichendes Interesse bietet, in zweiter Linie. Das Gewerbemuseum, auch das ohne besonders scharfes Bewusstsein geleitete, hat dagegen von vornherein die Richtung auf künstlerische Gültigkeit jeder einzelnen Erwerbung. Durch die hervorragendsten Gewerbemuseen, nicht zuletzt durch das von Brinckmann geleitete, ist das Prinzip der Qualität überhaupt erst in die Vermehrung der historischen Sammlungen Deutschlands eingedrungen. Und wenn einmal die Gewerbemuseen endgültig als historische Sammlungen aufgefasst und den historischen Museen angereiht werden, was ihre jetzigen Leiter längst vorausgesehen haben, so ist durch den scheinbaren Umweg für die Entwicklung der Museen eins der kostbarsten Güter gewonnen worden.

Und wenn in der Anregung der Produktion und namentlich in der Wiederbelebung untergegangener Techniken nicht ein deutlich erkennbarer — wenn auch nur vorübergehend notwendiger — praktischer Zweck hätte bewiesen werden können, wie wären wohl in Deutschland vom Staat und von opfermutigen Bürgern die reichen Mittel für die Gründung und Ausbildung historischer Sammlungen zu erhalten gewesen? Dass wir solche Sammlungen, wie das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, überhaupt besitzen, danken wir nicht zuletzt der engen Verbindung mit der Produktion, in der

ihr Ursprung lag. Der höhere Zweck, dem sie jetzt und für alle Zukunft dienen, wäre damals, als sie noch nicht vorhanden waren, überhaupt nicht klar zu machen gewesen.

Zur Zeit der Gründung unserer Gewerbemuseen gab es in Deutschland kaum etwas wie eine Museumspraxis oder eine an den Museen gepflegte Überlieferung. Ausserdem bestand nirgend ein organisierter Kunsthandel höherer Art, und im Zusammenhang damit fehlten die erzogenen Sammler. Es gab zwar überall in Deutschland zerstreut einzelne Privatsammlungen, eine oder die andere hatte Bedeutung und Ruf. Aber was auf diesem Gebiet fehlte, war dasselbe, woran der Kunsthandel und die historischen Museen litten, und was sich nur in Mittelpunkten kulturellen Lebens, wie London und Paris, damals bilden konnte: der Entschluss und die Energie, nur gute Dinge haben zu wollen. In London und Paris gab es Kunsthändler von Urteil und Mitteln, dort gab es Sammler, die auf ihren Gebieten Autorität waren, dort gab es das anregende und verfeinerte Auktionswesen, das in Deutschland erst aufkommen kann, wenn der grundlegende Kunstbesitz in Privathänden weit genug verbreitet ist. In all diesen Dingen steht heute noch selbst Berlin, an London und Paris gemessen, erst in den Anfängen, von den übrigen deutschen Grossstädten nicht zu reden.

Bei der Neubildung und Umgestaltung der deutschen Museen, die in den sechziger Jahren einsetzte, entbehrten die ersten, allen denkbaren Berufen entstammenden Direktoren jeder Anregung, Kritik und Beihilfe, die ein entwickelter Sammlerstand, die ein hochstehender Kunsthandel und ein reiches Auktionswesen hätten bieten können.

Will man die Gesamtleistung der deutschen Gewerbemuseen und historischen Museen in diesem letzten Menschenalter richtig einschätzen, so muss man diese ungünstigen Umstände zuerst in Anschlag bringen. Es gab nur eins, das die deutschen Sammlungen konkurrenzfähig gemacht, und das sie heute in die

erste Linie der europäischen Museumsverwaltungen gebracht hat, das ist die Fähigkeit jener Führer der ersten Stunde, ihr Arbeitsgebiet mit wissenschaftlicher Methode in Angriff zu nehmen. Und ihrer wissenschaftlichen Arbeitsleistung ist es zu danken, dass die historischen Museen Deutschlands heute im Angesicht Europas an der Führung teilnehmen. Sie sind darin vom deutschen Sammler und Kunsthandel noch nicht eingeholt.

* * *

Brinckmann fand die Zustände in Hamburg nicht besser, sondern eher noch rückständiger als in den Hauptstädten der deutschen Königreiche, denn von den aus fürstlichem Besitz stammenden Kunstsammlungen des Staates, die überall in den Residenzen den Ausgangspunkt neuer Anläufe bildeten, konnte in Hamburg nicht die Rede sein. Was an öffentlichen Sammlungen ausser dem Naturhistorischen Museum vorhanden, war nur erst Name und Wunsch.

Aber, ohne dass Brinckmann davon wusste, als er 1866 mit seinem Plan vor die Öffentlichkeit trat, gab es doch schon einen Kreis von Männern, der die Notwendigkeit, eine das Gewerbe anregende Sammlung zu gründen, bereits erkannt hatte. Es war der Vorstand der Patriotischen Gesellschaft, die damals schon ein Jahrhundert lang das gewerbliche Unterrichtswesen, das ihr seine Gründung verdankt, geleitet hatte. Als 1863 die Zünfte aufgehoben waren, empfand man sofort, dass neue Organisationen an ihre Stelle zu treten hätten, und da der Staat nicht darauf eingerichtet war, die Initiative zu ergreifen, trat nach alter Gewohnheit die Patriotische Gesellschaft ein. Ihre technische und gewerbliche Sektion unternahm 1863 die Prüfung der Frage, und als, durch die politisch aufgeregten Jahre 1864—66 verzögert, die ersten Berichte 1868 erstattet wurden, setzte sie eine Kommission ein „zur Beschaffung eines gewerblichen Museums aus privaten

Mitteln*. Schon 1869 erliess diese Kommission einen Aufruf um Beihülfe zur Gründung einer Anstalt, „die durch Förderung der Fachbildung und Erweiterung der Erwerbsfähigkeit den wirtschaftlichen Wohlstand der gewerbetreibenden Bevölkerung heben und den Sinn für das Zusammenwirken der freien Künste mit dem gewerblichen Schaffen in allen Kreisen neu beleben sollte“.

Aus dieser sehr ausführlichen Darstellung ergibt sich, dass man eine von der heute bestehenden Anstalt wesentlich verschiedene Form im Auge hatte. In der That wurde wohl die technologische Seite als die Hauptsache angesehen. Das war aber im Grunde kein Widerspruch gegen die Auffassung, die vom South Kensington-Museum ausgegangen war. Alle grossen deutschen Gewerbemuseen, die damals nach englischem Vorbild gegründet wurden, sind heute noch mehr oder weniger scharf nach technologischen Prinzipien geordnet. Auch das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg ist noch nach diesen technologischen Gesichtspunkten angeordnet, wenn das Prinzip auch theoretisch längst aufgegeben und praktisch vielfach durchlöchert ist.

In der Betonung der Fachbildung und der Erwerbsfähigkeit stand der Aufruf der Patriotischen Gesellschaft auf dem Boden der Zeit. Der Hinweis auf „das Zusammenwirken der freien Künste mit dem gewerblichen Schaffen“ klingt dagegen wie die Vorahnung eines künftigen Zeitalters und bezeichnet in der ersten Stunde das letzte Ziel, dem die in Hamburg eben erst einsetzende Bewegung zustrebte. Der Verfasser des Aufrufs war Justus Brinckmann.

Die Gedanken fanden soviel Anklang, dass die Gründung des Gewerbemuseums gesichert schien, wenn auch in bescheidenen Anfängen. In anderem Zusammenhang wird einmal — wenn man es der Mühe wert halten wird — darzustellen sein, welcher Art die Widerstände waren, die es zu überwinden galt, und von wem und mit welchen Begründungen die auch heute noch so beliebte

Formel: „Hamburg braucht nicht . . .“, angewandt wurde, um den neuen Gedanken den Weg zu verlegen.

Es gab gerade damals allerlei Möglichkeiten, auf einen Schlag grössere Mittel für Erwerbungen frei zu machen. Namentlich waren die Vermögen einiger Zünfte noch ziemlich unversehrt vorhanden, die keinem besseren und passenderen Zweck hätten dienstbar gemacht werden können, und die nachher verzettelt worden sind. Ähnlich war schon in den sechziger Jahren das schönste Zunftsilber ins Ausland gewandert. Brinckmann hat das Fehlschlagen seiner Bemühungen, eins der schönsten Stücke, den Brauerpokal, für Hamburg zu retten, noch heute nicht verschmerzt.

Nachdem die Gründung beschlossen war, wandte Brinckmann sich im Winter 1869—70 mit seiner Familie nach Venedig. Die Patriotische Gesellschaft entschloss sich, ihm 2400 Mark für Anschaffungen zur Verfügung zu stellen. Damals hätte man für die aus der öffentlichen Sammlung vorhandene Summe, die sehr viel grösser war, in Italien schon ein kleines Museum kaufen können, wenn auch die goldenen Zeiten der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre vorüber waren, wo das South Kensington-Museum für die lächerlichen Preise, die es mit Stolz auf seine Museumszettel gesetzt hat, die seltensten Kunstwerke erwerben konnte. Um beim behaglichen Studium Venedigs einen festen Mittelpunkt täglicher Arbeit zu haben, schrieb Brinckmann aus der Bibliothek des Matthias Corvinus in der Marciana das Manuskript des Philarete Averlino ab, in der Absicht, das Werk neu herauszugeben. Das ist dann später im Drang der Arbeit unterblieben, wie so manches andere an bereits vorbereiteten Plänen.

Brinckmann hat in der Einleitung zu seinem Führer erzählt, wie im Jahre 1874 die Sammlung in gemieteten Räumen bei St. Annen — das damals eben neu aufgeführte Haus ist dem Freihafen zum Opfer gefallen — eröffnet wurde, und wie sie bis 1877 schon so umfangreich geworden war, dass der hamburgische Staat sie übernahm, ihr im neuen Schulgebäude am Steinthorplatz

die notwendigsten Räume zuwies und den Schriftführer der Museumskommission, Dr. Justus Brinckmann, zum Direktor ernannte.

Dort haben Brinckmanns Freunde das Museum im Laufe der fünfundzwanzig Jahre, die es nun vom Staat gepflegt wird, heranwachsen sehen zu der mächtigsten und einflussreichsten Sammlung unter allen, die ein einzelner Mann gegründet und entwickelt hat.

In Hamburg hat man das Wachstum des Museums im allgemeinen als etwas Selbstverständliches genommen. Weite Kreise, selbst der Gebildeten — und gerade der Gebildeten —, haben sich wenig darum gekümmert, und man pflegte überrascht und ungläubig aufzuhorchen, wenn Fachleute die Anstalt beurteilten. Das ist nicht zu verwundern, und noch auf lange Zeit wird man die hohe Wertschätzung auf guten Glauben hinnehmen müssen, denn die Bildung, die zu eigenem Urteil befähigte, wird in Hamburg so wenig wie anderswo rasch über engere Kreise hinausdringen. Aber dieser engere Kreis hat sich auch schon gebildet in den Sammlern, die den Pfaden Brinckmanns gefolgt sind, und die mit herzlicher Anteilnahme das Wachstum der Anstalt miterleben.

* * *

Die Eigenart des hamburgischen Museums liegt nicht in der Aufhäufung von Seltenheiten und Kostbarkeiten, denn es wurde mit sehr geringem Aufwand von Mitteln geschaffen. Zwei kostbare Möbel aus den Gemächern Ludwig XV. würden heute so viel kosten, wie das ganze Museum, Staatszuschuss, Vermächtnisse und Geschenke eingerechnet, zu Buch steht. Dass es dagegen Besitztümer enthält, die von künftigen Zeitaltern nicht weniger hoch geschätzt werden dürften, verdankt es ausser der Potenz seines Gründers einigen glücklichen Umständen, die nicht allen Museumsleitern zu gute gekommen sind.

Das Museum für Kunst und Gewerbe ist von vorn-

herein ganz von der einen Kraft geschaffen worden. Brinckmann hatte keinen gemischten Bestand zu übernehmen, der aus fürstlichen Kunstkammern, sachlichen Vermächtnissen und Ankäufen ganzer Sammlungen bestand. Damit war der in anderen verwandten Sammlungen so schwer zu behandelnde Ballast des Minderen oder des ziemlich Guten von vornherein ausgeschieden. Mit weiser Vorsicht hatte Brinckmann in das Statut aufnehmen lassen, dass ihm gestattet sein müsse, gegebenen Falls Minderwertiges durch Vollgültiges ersetzen zu können, wo sich die Gelegenheit böte. Er hat selten, und je länger desto seltener, von diesem Recht Gebrauch gemacht. Und nicht zuletzt hat das glückliche Verhältnis zu der Kommission, die mit ihm über die Ankäufe zu beschliessen hatte, ihn vor anderen Kollegen bevorzugt. Es konnte nicht ausbleiben, dass die Kommission, seine Überlegenheit im Geschmack und in der Einsicht anerkennend, ihm nach und nach freie Hand liess, so dass er schliesslich die Sammlung machen konnte, wie sonst nur ein Liebhaber von feinem Geschmack seine Privatsammlung ausbaut. Dies hat seinem Museum vor anderen von gemischtem Ursprung den Charakter gegeben. Es wirkt nicht wie ein typisches Museum, in dem der Besucher zwischen Zweifelhaftem, Gutem und Bestem den Unterschied zu finden hat, sondern wie eine ganz feine, reingestimmte Privatsammlung. Nicht von vornherein hat natürlich dies Verhältnis zur Kommission bestanden. Auch Brinckmann hat sich erst Vertrauen und Autorität erwerben müssen, und manche Glückslage hat er nicht ausnützen können, so lange die Kommission noch nicht bedingungslos mit ihm ging. Er hat dann im Vertrauen auf Freunde des Museums oder späteres Gutheissen der Kommission oft genug drückende Verbindlichkeiten auf sich genommen und seine Pflichten gegen sich selbst und seine Familie der leidenschaftlichen Fürsorge für seine Sammlung nachgesetzt. Wenn wir uns heute des unvergleichlichen Besitzes freuen, den wir ihm danken, so sollten wir nicht vergessen, wie viele Stunden und Tage der Un-

sicherheit, wie viele Sorgen, Opfer und Entbehrungen des Gründers der Sammlungen daran haften. Auch dieser Faktor muss als ein ganz aussergewöhnlicher mit in Rechnung gestellt werden, wenn man die Entstehung des Museums begreifen will. Nicht viele hätten den Mut gehabt, auf sich zu nehmen, was Brinckmann so lange Jahre getragen hat, während es kaum die Nächststehenden ihm angemerkt haben.

Doch diese glücklichen äusseren Umstände erklären Brinckmanns Leistung nur nach der mechanischen Möglichkeit.

Die erste und letzte wirkliche Ursache liegt, wie stets, in der Begabung, im Willen und in der Hingebung.

Seine Natur ist stark und zugleich überaus fein organisiert und mit vielfältigen Gaben und verschiedenartigsten Kräften reich ausgestattet. Körperliche oder geistige Ermüdung hat er nie gekannt, niemand hat ihn krank gesehen, Erholungsreisen hat er nie nötig gehabt. Sein Wesen ist fest und zähe zugleich, er kann Geduld haben und blitzschnell zupacken, langsam vorbereiten und den Augenblick ausnutzen.

Der Mannigfaltigkeit seiner Kräfte und Anlagen entspricht ein ewiges Gedränge seelischer Antriebe. Er hat immer zehn Dinge zugleich vor und erscheint dadurch rastlos und unruhig, dem Fernerstehenden vielleicht sogar fahrig und unstedt. Aber das ist ein trügerischer Schein. Eine in sich unstete Natur hat nicht die Kraft zu den Werken langer Geduld, die er auf seiner Bahn so oft überwunden hat. Nur das verträgt er nicht, dass andere, sei es in selbstloser Absicht, seine Arbeitskraft einem ihm fremden Zweck zuzuführen versuchen. Überreichlich mit der Ausführung eigener Pläne beschäftigt, wehrt er sich instinktmässig gegen alles, was von aussen kommt oder nach aussen zieht.

Aus der goldenen Gesundheit seines leiblichen und geistigen Apparats erwächst ihm ein Temperament von ausgeglichener Stimmung. Selbst schwere Fehlschläge bringen ihn nicht aus dem Gleichgewicht, Undank und

Verkennung, von ärgeren Erfahrungen nicht zu reden, haben sein Blut nicht vergiftet, und ohne Bitterkeit kann er des Neides und Unverstandes gedenken, die ihm so manchen grossen Plan zunichte gemacht haben, und der Gleichgültigkeit, die der ärgste Feind seiner Bestrebungen war. Er hat die glückliche Gabe, mehr in der Zukunft als in der Gegenwart zu leben und das Vergangene im Bösen wie auch im Guten wirklich vergangen sein zu lassen.

Von dem Augenblick, da der Gedanke an die Gründung des Museums ihn gepackt hat, war der Plan ein Teil seiner selbst, und als Leiter der Anstalt ist er ganz in seinem Wirken aufgegangen. Es gab nichts, das ihm seinem Museum voranging.

Und in der Ausbildung seiner Sammlung hat er sich allseitig entfaltet, wie ein Baum, um den die ganze Sonne zieht, auf freiem Felde. Bei jeder einzelnen Erwerbung künstlerisch und wissenschaftlich auf den Grund gehend, hat er sich ein Fachwissen von einem Umfang, einer Sicherheit und Intensität erworben, die ihm erlauben, es in jedem einzelnen Fach mit den Spezialisten aufzunehmen. Wie zahlreich die Fächer sind und wie umfangreich viele darunter, lehrt ein Blick in das Inhaltsverzeichnis seines „Führers“. Es wird vielleicht niemand wieder auf seinem Gebiet so viel lernen wie er, denn niemand dürfte wieder in die Lage kommen, Stück für Stück ein grosses Museum zu kaufen, wobei für den einzelnen Gegenstand, der in die Sammlung eingereicht wird, Dutzende von Angeboten kritisch geprüft werden müssen. Das Material, das in diesem Zusammenhange durch Brinckmanns Hände gegangen ist, entzieht sich der Schätzung.

Dass unser Museum für Kunst und Gewerbe von der Musterung des ersten Saales ab das Vertrauen des fremden Fachmannes besitzt, liegt nicht nur an der Qualität der Gegenstände, sondern auch an ihrer Erhaltung. Von der ersten Stunde an hat Brinckmann nur fehlerlos Erhaltenes gekauft, und stets hat er der Versuchung widerstanden, seltene und köstliche Werke

zu erwerben, die durch einen Fehler wohlfeil geworden waren, selbst dann hat er lieber verzichtet, wenn die Aufstellung den Fehler vollkommen verdeckt hätte. Im ganzen Museum giebt es keine restaurierten Stücke. Auch die Möbel wurden stets nur im Urzustande gekauft, nie, wenn sie schon durch die Hand des Restaurators gegangen waren. Wo ein Möbel der pflegenden Hand bedurfte, ist sie im Museum selbst, unter Aufsicht des Direktors, angelegt worden. Ausser der Tischlerwerkstatt hat das Museum keinen Apparat für Restauration von Altertümern.

Mustergültig wie seine Art, zu erwerben, ist seine Art der Museumseinrichtung geworden. Er hat zuerst den Grundsatz durchgeführt, dass der Besucher bei jedem einzelnen Stück auf einem ausführlichen Zettel alles Wesentliche soll erfahren können. Die meisten dieser Zettel sind dazu von seiner eigenen Hand geschrieben. Es steckt eine ungeheure Arbeit allein in dieser Bezeichnung seines Museums. Auch in Bezug auf die Aufstellung ist er eigene Wege gegangen. Das South Kensington-Museum, das den meisten als Vorbild diente, war durch das vorherrschende Oberlicht zu einer sehr eintönigen Ausbildung der Schauschränke gekommen. Viele andere Museen, die, wie das Hamburger, mit Seitenlicht rechnen müssen, haben dem englischen Museum das System der Glasschränke auf tischartigen Gestellen einfach nachgemacht. Brinckmann hat, schon durch seine engen, für Museumszwecke ursprünglich gar nicht berechneten Räume gezwungen, die mannigfaltigsten Formen von Schauschränken ausprobiert.

In der Aufstellung hat er namentlich für sein Lieblingsgebiet, die japanische Kunst, so einfache und künstlerisch feingefühlte Anordnungen getroffen, dass diese Abteilungen mustergültig geworden sind.

Das waren die allgemeinen Grundsätze des Gründers und Leiters, die der Fachmann aus dem Zustande der Sammlung unschwer herausliest. Instinktmässig hat Brinckmann sie von der ersten Stunde her angewandt.

* * *

4*

Die Geschichte der Erwerbungen, die nicht weniger lehrreich ist, spiegelt zum Teil — namentlich im Anfang — die allgemeine Geschmacksbewegung des letzten Menschenalters wieder; zum Teil — und je später, desto stärker — wird sie beherrscht von der dem allgemeinen Zustand vorauseilenden Einsicht Brinckmanns.

Werke der eigenen Zeit zu erwerben, wurde, hartnäckigem Widerspruch entgegen, solange abgelehnt, wie die Nachahmung der in den Museen ausgestellten Vorbilder dauerte. Erst in den letzten Jahren, als die lebende Kunst unmittelbaren Einfluss auf die Zierkunst gewann, hat Brinckmann sich bereit gefunden, das Neue zuzulassen. Heute ist man mit seiner früheren Zurückhaltung nachträglich ebensowohl einverstanden, wie man seine Aufnahme der neuen Kunst gutheißt. Der Name, den er seiner Sammlung gab nach dem Vorbilde des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, kam der freien Bewegung nach der Seite der hohen Kunst sowohl in den alten, wie in den neuen Abteilungen zu statten. Er konnte, ohne durch eine Bezeichnung, wie Kunstgewerbemuseum, gehindert zu sein, überall, wo die gewerbliche Leistung nur durch ihre Verbindung mit der hohen Kunst verständlich war, einfügen, was nötig war.

Wie es seiner Zeit natürlich war, begann Brinckmann um 1870 nach Werken der Renaissance auszusuchen. Die vorgeschrittenen Geister hatten damals in Deutschland die Bedeutung der Renaissancekunst auch auf dem Gebiet der dekorativen Künste erkannt. Sie erschien nach dem Lieblingswort der Zeit, das heute kaum noch im Ernst gebraucht werden darf, als schlecht-hin mustergültig. Doch hat Brinckmann die Mustergültigkeit oder Vorbildlichkeit im engeren Sinne, der damit zum Kopieren geeignete Dinge bezeichnet, nie zum Massstab seiner Erwerbungen genommen, denn er war sich bewusst, dass diese Art Mustergültigkeit von der Mode abhängig sei, die Qualität des Museums jedoch alle Moden überdauern müsse. Und dass die bald nach 1870 einsetzende Bekehrung der Architektur und

des Gewerbes zur deutschen Renaissance, trotz der nationalen Begeisterung, die sie trug, nur auf Sicht geschehen konnte, durfte niemand verkennen, der, wie Brinckmann, die Entwicklung der dekorativen Kunst mit ihrer gesetzmässigen Periodicität von kaum einem Menschenalter in der Vergangenheit verfolgt hatte.

Er suchte den Grundsatz für seine Erwerbungen im Anschluss an die Gedanken unseres Landsmannes Gottfried Semper, indem er für alle Zweige der dekorativen Kunst auf die charakteristischen Typen ausging, die zur Anschauung brachten, wie Gestalt und Schmuck der Möbel, Geräte und Gefässe bedingt sind durch den Zweck, dem sie dienen, die technischen Verfahren, die ihr Stoff an die Hand giebt, und durch die Volkssitte und die besondere Gestalt des künstlerischen Gefühls, das zur Stunde der Anfertigung herrscht. Diese Typen, geordnet nach den damals allgemein gültigen technischen Kategorien, sollten alle technischen Gebiete und alle Länder und Zeiten umfassen.

Dieser allgemeine Teil der Sammlung, die an jedem Ort der abendländischen Kulturwelt genau nach denselben Grundsätzen hätte angelegt und ausgebildet werden können, ergänzte Brinckmann durch eine Sammlung, die die Kulturüberlieferung der nächsten Heimat veranschaulichen sollte. Ehe das moderne Schlagwort von der Volkskunst oder Heimatskunst erfunden war, hat er in aller Stille in seinem Museum die Sache dargestellt. Was aus Hamburg noch vorhanden war in der Stadt und der Umgebung, suchte er zu retten, wobei dann die hochentwickelte Fabrikation von Fayenceöfen des 18. Jahrhunderts entdeckt wurde, und früher, als irgendwo sonst die „Volkskunst“ von Museen beachtet wurde, hat er die Goldschmiedearbeiten, Stickerien, Trachten, Möbel und Vertäfelungen der niederelbischen Bauernkultur gesammelt. Wenn es einmal möglich sein wird, dieses Material in einer geschlossenen Sammlung aufzustellen, wird auf einen Blick deutlich sein, wie fruchtbar für das Museum das Einsetzen an diesem Punkt geworden ist. Brinckmann hat auf

seinen Wanderungen in den Häusern der Bauern weit mehr entdeckt als das, was sie selber herstellten an Kerbschnitt und Stickereien, er hat im niederelbischen Bauernhaus die Schatzkammer gefunden, aus der er den Grundstock seiner herrlichen Fayencesammlung holen konnte und damit das Material für eine Geschichte der deutschen Fayenceindustrie. Als er einsetzte, war von den zahlreichen niederdeutschen Fayencefabriken nur die Kieler bekannt.

Wenn auch viele Specialforscher zur Annahme geneigt scheinen, die ihr Gebiet vertretende Abteilung bilde eine der starken Seiten der hamburgischen Sammlung, so ist man sich doch darüber einig, dass der eigentliche Höhepunkt in der japanischen Abteilung liegt. Alles andere kann man schliesslich in anderen Städten kennen lernen, eine umfassende Vorstellung von dem nationalen Teil der aristokratischen und zugleich volkstümlichen japanischen Kunst kann unter den Museen des Kontinents kein anderes vermitteln.

Brinckmann hat die japanische Kunst zuerst auf der Wiener Weltausstellung 1873 eingehender studieren können, und er hat sie zugleich mit den Augen des Naturforschers und des Künstlers verstehen und lieben gelernt. Die Ankäufe, die er damals machte, namentlich die Bronzeschale mit den Ringelnattern, wirkten sofort sehr stark auf die Jugend, die Brinckmanns Museum besuchte.

Aber erst zehn Jahre später hat Brinckmann bei einem Aufenthalt in Paris den eigentlichen Grund zu seiner Sammlung gelegt. In Wien hatte er nur erst moderne, darunter freilich ganz ausgezeichnete Arbeiten erwerben können.

Wer damals die vornehmsten Erzeugnisse der japanischen Kunst kennen lernen wollte, musste nach Paris gehen. Noch hatten die Japaner sich nicht wieder auf sich selbst besonnen und fuhren fort, die von ihren Vorfahren wie Heiligtümer gehüteten Kunstwerke gegen lächerliche Entschädigung an die Fremden auszuliefern. In Paris langten noch fortwährend neue Sendungen der

seltensten Dinge an. Ich war 1883 dabei, wie Brinckmann aus einer Sendung Schwertstichblätter, die wie Kartoffeln im Sack verschickt waren, unter gleichgültigen Arbeiten einige grosse Kostbarkeiten fand, die als solche freilich erst in späterer Zeit erkannt wurden. Brinckmann hatte damals für sein Urteil nichts als die Witterung. Er fühlte, das war etwas. Viele Tausende von Stichblättern hat er damals durchgesehen, wie sie ungesichtet auf den Markt kamen. Als er bei derselben Gelegenheit ein paar von den schönen japanischen Körben sah, deren Erfindung eine dichtende Seele voraussetzt, gab er sofort den Auftrag, alles zu erwerben; was derart zu haben sei. Und es kam soviel, dass er seine eigene kostbare Sammlung auswählen und noch viele andere Museen mitversorgen konnte. Das war damals Paris als Markt. Zehn Jahre später kam fast nichts mehr herüber, und der wirkliche Markt für Altjapan war zu Ende.

Aber Paris bot zu Anfang der achtziger Jahre mehr als den Markt. Es gab seit den sechziger Jahren schon eine ganze Reihe von Sammlern, die das Feinste vom Guten zu unterscheiden wussten, und endlich sass dort im Mittelpunkt des Handels der feinsinnige Händler und Sammler S. Bing, ein geborener Hamburger. Und diese Sammler und Händler und ein in Paris lebender Japaner verfügten zusammen über ein ganz ansehnliches Wissen. All das fehlte in Deutschland. Nur dass in Berlin der jüngst verstorbene Verlagsbuchhändler und Kunsthändler Hermann Paechter, dem das Berliner Kunstleben ein ehrendes Andenken schuldet, versuchte, für die japanische Kleinkunst Freunde zu gewinnen.

Brinckmann stand in Paris einer ungeheuren Fülle von Material gegenüber, seine Mittel waren nicht gross, und so kam alles darauf an, ob er den richtigen Plan fand. Er verfuhr nach einer Methode, die er u. a. schon bei der Bildung seiner Fayence- und Porzellansammlung erprobt hatte: er specialisierte sich, um auf einem engeren Gebiet rasch die wirkliche Kennerschaft zu erwerben, die ihn dem Händler überlegen machte.

Und er that mit den Schwertornamenten, die er als erste Abteilung in Angriff nahm, den glücklichsten Griff, ebenso mit der Korbflechtereie, deren Wert er zuerst erkannte. In wenigen Jahren besass er die schönste Sammlung von Schwertornamenten und die selbständige Kennerschaft. Seine Sammlung, die zunächst nach dem sachlichen Inhalt aufgestellt war, gewährte zugleich den ersten systematischen Überblick über eins der wichtigsten Gebiete der japanischen Ornamentik und vermittelte dadurch eine Einsicht, die noch aus keiner Publikation zu holen war, und die die Japaner selbst naturgemäss nicht haben konnten.

Schritt für Schritt wurden dann die übrigen Abteilungen der japanischen Kunst angelegt und ausgebaut, die wundervolle Sammlung von Werken der Töpferkunst, die der Metallarbeiten, der Lacke, der kleinen Schnitzereien (Netzkes), der Gewebe und Kunstdrucke.

Und wie bei seinen übrigen Sammlungen begnügte sich Brinckmann nicht damit, als feinführender Kenner, der mit sicherem Takt immer nach dem Allerbesten langt, auch wo es als solches noch nicht klassifiziert ist, eine sehr gewählte Sammlung zu schaffen, sondern in der Erkenntnis, dass ein wirklich einführendes Museum nur auf Grund des eingehendsten wissenschaftlichen Studiums ausgebildet werden kann, suchte er alle litterarischen Quellen auf, die in der französischen, englischen und amerikanischen Fachlitteratur flossen und sich nur durch unablässiges Umfragen und Umhören erkunden liessen, und wusste sich im Austausch mit Sammlern, Reisenden, kenntnisreichen Kunsthändlern, Gelehrten, wie dem Engländer Sir Augustus Wollaston Franks, Direktor des British Museum, der zum Studium der japanischen Sammlungen zweimal in Hamburg war, dem Franzosen Louis Gonse, Verfasser des bekannten Werkes „l'Art japonais“, dem durch seine Sammlung japanischer Keramik im Museum zu Boston bekannten Professor Edward S. Morse und mit japanischen Kennern des umfangreichen Fachwissens zu bemächtigen, das in den europäischen Sprachen noch keinen litterarischen

Niederschlag erfahren hatte. Und schliesslich, als sich all dies Wissen in seinem Kopf gesammelt, und nachdem er bereits den ersten Band seines grossen Werkes über die japanische Kunst herausgegeben hatte, berief er in Herrn Hara einen japanischen Gelehrten als Assistenten an seine Anstalt, um mit seiner Hilfe alle Inschriften auf den Stücken seiner Sammlung festzustellen und die ausgedehnte japanische Fachliteratur zu benutzen. Das Ergebnis dieser Studien steckt noch in den Zettelkatalogen und ist bisher nur in einzelnen Vorreden, in der liebenswürdigen Publikation über Kenzan, in der durch die Ausstellung der Oederschen Sammlung in Düsseldorf angeregten „Einführung in die japanische Kunst“ und in der Einleitung zu Haras Werk über die Meister der japanischen Schwertzieraten zugänglich gemacht, das der hamburgische Staat den Teilnehmern am XIII., in Hamburg 1902 abgehaltenen Orientalistenkongress als Festgabe gewidmet hat.

Wer Brinckmanns Methode, zu sammeln und zu studieren — beides ist eins bei ihm — kennen lernen will, thut am besten, sich mit der Entstehungsgeschichte seiner japanischen Sammlung zu beschäftigen. Hier musste er alle seine Kräfte einsetzen, um den vielgestaltigen Apparat von Hilfsmitteln zur Bewältigung des schwierigen Stoffes zu ersinnen. Denn er stand vor der ungeheuren Aufgabe, sich in die Kunst eines Volkes hineinzufinden, dessen Land er nicht besucht hatte, und dessen Sprache ihm fremd war und unzugänglich bleiben musste, weil die Benutzung ihrer Litteratur die Erlernung der chinesischen Schrift voraussetzt.

In den zwanzig Jahren, seit der eigentlichen Gründung der japanischen Abteilung, hat sich Brinckmann zu einer Autorität des Faches aufgeschwungen, die als solche internationale Anerkennung genießt.

Der weitaus grösste Teil des Museums wurde so durch die regelmässige Beobachtung des Kunstmarktes zusammengebracht. In grösseren Abständen tauchen darin epochemachende Auktionen auf, die ein besonderes Studium und besonderen Aufwand erfordern. Die

wichtigsten dieser Einzelfälle sind die Auktion der umfassenden Sammlung eines Hamburgers, des Herrn Johannes Paul, 1882, für die der Staat eine besondere Bewilligung gewährte, und die dem Museum wertvolle Bereicherungen an Majoliken und mittelalterlichen Schmelzarbeiten lieferte. Für die Versteigerung der Sammlung Spitzer in Paris 1893 waren dem Museum so reichliche Mittel von Freunden der Anstalt zugeflossen, dass der Direktor die einen ganzen Sommer lang dauernde Versteigerung mitzumachen hatte und als Gewinn u. a. einige ihrer schönsten Elfenbeinskulpturen und die wertvollsten ihrer wissenschaftlichen und nautischen Instrumente für seine Sammlung davontrug. Der Bericht über den Gang und das Ergebnis der Versteigerung ist ein klassisches Zeugnis von der Umsicht und eindringlichen, unermüdlichen Beobachtungskraft Brinckmanns.

Das letzte Jahr des alten Jahrhunderts brachte bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung eine wesentliche Neuerung; es wurde zum ersten Mal mit grossen Mitteln eine Sammlung von neuzeitlichen Werken der dekorativen — und zum Teil auch der hohen — Kunst für das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe erworben und in einem besonderen Saale ausgestellt. Rechenschaft darüber giebt eine kleine Publikation, die bei der Eröffnung verteilt wurde. Übrigens muss bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, dass Brinckmann von jeher bereit war, moderne Werke der schmückenden Kunst zu erwerben, sowie sie neue Schönheit boten, die nicht in irgend einer Enkelverwandschaft alter oder ferner Kunst stand. So hat er schon zu Anfang der achtziger Jahre die Bilderbücher von Walter Crane erworben unter dem Hinweis auf die neuen dekorativen Gedanken, die sie in Möbeln, Gerät und Wandschmuck enthalten. Und als die Kopenhagener in Anlehnung an ihre grosse lebende Kunst neue Porzellane schufen, war Brinckmann einer der ersten, die das beste als museumswürdig ansahen und erwarben.

* * *

Das Museum zu schaffen, das der jugendliche Verfasser des ohne Wiederhall gebliebenen Aufrufs von 1866 geträumt hatte, ist ihm beschieden gewesen, und es steht nun in der Wirklichkeit reicher und schöner da, als er es sich damals, es sind nun bald vierzig Jahre, ausmalen konnte. Was enthält so mächtige Triebkraft, wie der Traum einer starken jungen Seele? Und kann ein grosses Werk überhaupt entstehen, ohne dass, träumend im Wachen und im Schlaf, sein Schöpfer Idee und Vorsatz in sein Wesen aufgesogen hat? Die Idee muss in ihm leben und kreisen wie sein Blut, das alles treibt und speist, ohne dass er die Bewegung und nährenden Gegenwart empfindet.

Vor unseren Augen ist das Museum emporgeschossen wie ein Baum, dessen Wurzelarbeit im Erdboden unserer Beobachtung unzugänglich ist; dessen sacht und stetiges Wachstum wahrzunehmen unsere Sinne zu stumpf sind. Nur von Zeit zu Zeit könnten wir nachmessen, dass die Triebe nach oben und nach allen Seiten ein mächtiges Stück weiter gewachsen waren.

Stets und allerorten erinnert Brinckmanns Museum an einen lebendigen Organismus, es scheint geworden, nicht gemacht. Man würde sich dabei beruhigen, wenn es hiesse, sein Urheber habe nicht nur das Ganze, sondern jedes einzelne Stück geschaffen, denn er könnte jedes einzelne Stück nicht besser lieben, hätte er es selber hervorgebracht. Und hat er es nicht wirklich noch einmal geschaffen, da er es würdig hielt, in seine Sammlung zu kommen?

Wer durch die Säle wandelt, fühlt von Wand zu Wand, von Schrank zu Schrank, dass alle die köstlichen Dinge, die da schimmern und glänzen, leuchten und strahlen, einzeln geliebt werden, dass für jedes einzelne in Liebe gesorgt wird, damit es sein Licht hat, seinen Raum, seinen Platz, an dem es dem Auge am wohlsten thut, Nachbarn, mit denen es in freundlichem Einklang lebt. Und wenn es, wie die einzelnen Teile eines Kaffee- oder Theeservices, eine Familie bildet, deren Wesen erst deutlich wird, wenn alle Glieder ver-

eint sind, so sind sie ungetrennt geblieben und geben zusammen den Eindruck der besonderen Art von Monumentalität, mit der ein Service auf dem Tisch wirkt. Die Liebe, aus der die Sammlung geschaffen und in der sie lebt, strömt sie wieder aus. So ist sie sehr viel mehr als die Summe der einzelnen Kunstwerke, aus denen sie sich zusammensetzt.

Dieser Charakter der Sammlung erscheint so stark, dass er nie wieder verwischt werden kann, auch wenn einmal in Zukunft andere Hände die Schrankschlüssel umdrehen. Denn jeder, der in diese Sammlung einzieht, wird in den Bann ihres Schöpfers geraten, und die Kraft seiner Liebe und seines Willens wird in ihr fortwirken und bei jeder einzelnen Vermehrung noch in fernen Zeiten mitraten und mitwählen. Ursprung bleibt für alle Entwicklung mitbestimmend. Es giebt nicht viele Sammlungen von so adliger Rasse, wie das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe.

Mit jedem Menschenalter wird es ein kostbarer Besitz werden, auch wenn es stehen bliebe, wo es jetzt angelangt ist, denn jedes neue Geschlecht wird es tiefer verstehen und inniger lieben lernen. Was es heute wenigen bedeutet, wird es einst vielen sein.

In dieser Eigenart wird es zu den wenigen neugegründeten Sammlungen des 19. Jahrhunderts gehören, in denen der Fachmann nicht nur die einzelnen Kunstwerke, sondern auch die Entstehungsart zu studieren hat. Und nicht nur der Fachmann wird sich mit den eigenartigen Mitteln und Wegen ihres Schöpfers auseinanderzusetzen haben. Jede Regierung, der die Fürsorge für öffentliche Sammlungen anvertraut ist, wird sich zu fragen haben, wie weit sie durch ihr Thun oder Lassen hemmt oder fördert, dass die unter ihrer Obhut stehenden Anstalten entwickelt werden können, wie die seltene Gattung, zu der Brinckmanns Museum gehört.

Wer solch ein Werk hinterlässt, bleibt im Andenken wie ein grosser Künstler, dessen Gemälde oder Bildwerke sein Volk als nationales Gut in Freude und Dankbarkeit aufbewahrt.

Als ein Gefäß aller bis dahin gesammelten Erfahrungen und des umfassendsten Fachwissens erschien 1894 der „Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, zugleich ein Handbuch für die Geschichte des Kunstgewerbes“. Wenn man das Buch von Lexikonformat und achthundert Seiten, dessen Inhalt die Benutzung weitschichtiger, oft schwer zu beschaffender Litteratur voraussetzt, in der Hand wiegt, fällt es nicht leicht, zu begreifen, wie sich ein Museumsdirektor, dessen Zeit durch die ausgedehnte Sammel- und sonstige Amtsthätigkeit, die keine Unterbrechung leidet, vollauf ausgefüllt scheint, eine solche Arbeit vornehmen und nebenbei durchführen konnte. Das Werk ist denn auch nicht von Anfang in diesem Umfange geplant gewesen, es sollte ein Führer werden, nur dass Brinckmann ihn so nützlich und brauchbar machen wollte, wie er es für nötig hielt. Und dabei ist er dann in die Arbeit hineingesunken, und aus dem Führer wurde das Handbuch, das den ersten Namen nur noch zur Erinnerung an den ursprünglichen Plan behalten hat. Während man sonst vom Inhalt der Führer und auch der Handbücher nicht mehr erwartet als eine übersichtliche Zusammenfassung der allgemein bekannten Ergebnisse der Forschung, hat Brinckmann die ganze Erfahrung seines Lebens hineingearbeitet und dadurch ein Werk geschaffen, das in der ganzen Fachlitteratur nicht seinesgleichen hat. Es bietet die anziehendste Einführung für den Laien, dem der Stoff noch ganz fremd ist, und zugleich ein Quellen- und Nachschlagewerk, das kein Fachmann entbehren kann.

Es ist keine Kompilation. Aus jedem Satz fühlt man heraus, dass der Verfasser aus der Fülle eigener Erfahrung und unmittelbarer Teilnahme spricht, und die Sprache überrascht und erquickt den, der darauf zu achten gewöhnt ist, durch ihren überaus reichen und vielseitigen Wortschatz und die ganz ungeweinte Anschaulichkeit und Deutlichkeit der Beschreibungen. Auch darin hat das Werk eine neue Epoche mit herauf-

geführt, und wiederum muss man bei der Betrachtung der neuen Darstellungsform an die Naturwissenschaft denken, der die Bemühung, ihrer scharfen Beobachtung mit dem Wort zu folgen, im Lauf der Jahrhunderte ein sprachliches Rüstzeug von sehr hohem und ausserhalb der Fachkreise kaum richtig gewürdigten Wert geschaffen hat.

Für Hamburg fliesst in diesem Werk eine Bildungsquelle, wie sie keine andere Stadt besitzt. Es ist das umfassendste Handbuch eines wichtigen Kunstgebietes und zieht als Beispiele nur Dinge heran, die jeder jeden Augenblick im öffentlichen Museum der Stadt im Original studieren kann. Man sollte erwarten, dass in Hamburg kein Haus ohne dieses Buch denkbar wäre, und dass sich dem heranwachsenden Geschlecht das Ergebnis der Lebensarbeit seines Verfassers unbewusst mitteilte, denn das Buch besitzt alles, was nötig ist, einen gesunden Geist in der Entwicklungszeit mächtig anzuziehen. Und man malt sich freundliche Bilder aus, wie die Eltern sich mit den Kindern aus einem Abschnitt des Buches auf den Besuch der Abteilung des Museums vorbereiten.

In der Einleitung hat Brinckmann Gelegenheit genommen, sich mit den Problemen des Museumswesens auseinanderzusetzen. Was er vorbringt, entstammt der Erfahrung eines Menschenalters.

Zunächst hält er seine letzte Abrechnung mit den Begriffen der Vorbildlichkeit und Mustergültigkeit im absoluten Sinne, in dem viele seiner Altersgenossen sie genommen hatten — er freilich nie. Das war 1894 noch etwas wie ein Wagstück, denn die so plötzlich eingetretene allgemeine Bekehrung zum „neuen Stil“ dämmerte damals erst einigen Vorgeprägten, und die Menge klammerte sich noch so ängstlich an die alten Vorbilder, und ihre Wortführer wiesen in der Überzeugung vom ausschliesslichen Wert des Alten alles Neue mit soviel Hohn und Spott von sich, wie heute (teilweise sind es dieselben Individuen) jeder Gedanke an das Studium des Alten verfehmt und alles Heil in der

neuesten Mode gesucht wird. Um 1894 fielen Brinckmanns Ausführungen noch manchem hart ins Ohr. Nach seiner Art hielt er sich jedoch nur so lange mit der Kritik des Vergangenen auf, wie es für die Gegenwart noch in Betracht kam. Es drängte ihn vor allem, seine Anschauungen über die Entwicklung der Gewerbemuseen nicht als „Vorbildersammlungen“, sondern in tieferer Auffassung, als Schatzkammern der „things of beauty“, von denen der englische Dichter gesungen hat, dass sie „a joy for ever“ seien, kund zu geben.

„Soll die Bedeutung der kunstgewerblichen Museen“, sagt er, „über die engen Grenzen einer technologischen oder ästhetischen Lehrmittelsammlung hinausgehoben werden, so werden diese Anstalten des kulturgeschichtlichen Untergrundes ferner nicht entraten können. Auf diesem allein sind sie sicher, auf die Dauer den gesunden Bildungstrieb der bei ihnen nicht berufsmässig beteiligten Schichten des Volkes zu befriedigen und ihre höchste Aufgabe, auch den allgemeinen Volksgeschmack zu heben, ganz zu erfüllen.“

„Wenn wir so den Inhalt der kunstgewerblichen Museen vom Standpunkt der Kulturgeschichte aus betrachten, ergibt sich alsbald, dass die allgemein übliche und auch in dem hamburgischen Museum befolgte Art ihrer Aufstellung nach technologischen Gruppen mit stilgeschichtlichen Unterabteilungen auf die Dauer nicht haltbar sein wird. Die bisherige Anordnung mag im Hinblick auf die zunächst gesuchte und seither gefundene technische Belehrung während der Kinderjahre der Museen die zutreffendste gewesen sein. Auf einer anderen Stufe angelangt, werden sie ihre Altertümer zu Gruppen höherer Ordnung vereinigen . . . Man wird . . . sagen wir es gerade heraus, für die Kunstgewerbemuseen auf eine Anordnung sich besinnen, wie sie für die ethnographischen Museen längst als die einzig richtige erkannt ist.“

„Die neue Anordnung wird beispielsweise eine andere Stelle den italienischen Majoliken anweisen. Sie wird uns diese als nur einen Strahl aus der Sonne

zeigen, welche das gesamte Leben der italienischen Hochrenaissance durchglühte und in den Bronzen, den Holzschnitzereien, den Geweben nicht minder glänzend aufleuchtete. Sie wird die Fayencen der Perser vereint aufgestellt mit ihren Glasuren, Metallarbeiten und Teppichen vorführen und uns dann in viel eindringlicherer Weise, als bei der bisherigen Zersplitterung des Stoffes möglich war, über ihr gemeinsames Wachstum aus dem Boden einer bestimmten Gesittung und eines altüberlieferten Geschmacks belehren.“

Mit diesen Ausführungen, die ein Zukunftsprogramm aufstellen, zeigt sich Brinckmann in der theoretischen Erkenntnis der praktischen Bethätigung weit voraus. Fast zehn Jahre sind seither verstrichen, und er hat noch nicht begonnen, sein Museum nach diesen Grundsätzen umzugestalten. Es ist gewiss nicht die Arbeit, die ihn schreckt. Er weiss, dass die Zeit für die Ausführung noch nicht gekommen ist, und wartet ab. So hat er stets dem Leben, das langsamere Schritte macht als die Erkenntnis, sein Recht gelassen und immer nur das Mögliche gewollt. Auch darin liegt eins der Geheimnisse seiner Erfolge.

Im Jahre 1898 hat Brinckmann unter dem Titel: „Erreichtes und Erwünschtes“ eine Denkschrift herausgegeben, die den Freunden des Museums und den Vertretern des Staates eine Übersicht über die noch vorhandenen Lücken der Sammlung ermöglichen und etwas wie einen Wegweiser für die künftige Ausbildung der Sammlungen abgeben soll.

* * *

Brinckmann hat seiner Anstalt im Laufe der Jahre in Hamburg eine ganze Reihe guter Freunde zu erwerben gewusst, die ihm mit ihren Mitteln helfen, wo der Staatszuschuss nicht ausreicht. Wer deutsche Verhältnisse kennen gelernt hat, wird die Gesamtleistung dieser Freunde des Museums — ihre Zahl ist nicht sehr gross — mit gebührender Achtung schätzen. Wer aber

von Amerika und England kommt oder auch nur aus dem heutigen Berlin, wo die Sifter aus einem Gefühl, dass Reichtum verpflichtet, den Direktoren der Museen ungeheure Mittel zur Verfügung stellen und gar nicht warten, bis sie gebeten werden, sondern von selber kommen, wird allerdings nicht ohne Erstaunen vernehmen, dass ein Mann von der europäischen Autorität Brinckmanns und ein Wähler höchsten Ranges an freiwilligen Gaben warmer Hand in fünfundzwanzig Jahren nur ungefähr 200 000 Mark und an Vermächtnissen nur rund 80 000 Mark für sein Museum zur Verfügung bekommen hat. Und die Beschaffung jener vergleichsweise so geringen Summe von durchschnittlich achttausend Mark im Jahre hat ihn obendrein unverhältnismässig viel Arbeit gekostet, denn sie ist durchweg in mässigen und selbst kleinen Beträgen eingegangen, und viele Beiträge haben ihm einen Besuch, einen Brief — einzelne auch viele Besuche und Briefe gekostet. Die Zahl der Briefe, die er zu diesem Zweck im Laufe der Jahre geschrieben hat, lässt sich gar nicht abschätzen.

* * *

Alle die Arbeit und die tiefen Studien, die die Ausbildung der Sammlungen und die Beschaffung der Mittel erforderten, haben Brinckmanns Arbeitskraft nicht erschöpft.

Er hat daneben regelmässig Vorlesungen und Übungen abgehalten, die in manchen Jahren schon die Lehrthätigkeit eines Professors an einer Hochschule ausfüllen könnten, er hat eine Reihe von Büchern veröffentlicht und zu anderen das Material gesammelt, hat Vereine gegründet und geleitet, hat als Juror auf den Weltausstellungen in Antwerpen 1885 und in Paris 1900 gewirkt, hat selber beständig Ausstellungen in seinem Museum im Gange, über die er die hamburgischen Tagesblätter mit ausführlichen Nachrichten versieht, hat 1889 die grosse Hamburgische Industrie-Ausstellung vorbereitet und mit glänzendem Geschick

und einer nicht zu ermüdenden Arbeitsfrische geleitet, hat zeitweilig den Vorsitzenden des gewerblichen Schiedsgerichts vertreten, war viele Jahre im Vorstand der Gewerbeschule für Mädchen und, von der Bürgerschaft dreimal gewählt, Mitglied der Oberschulbehörde, hat als Mitglied des photographischen, des künstlerischen und des gewerblichen Sachverständigenvereins und als Mitglied der Beratungsbehörde für das Zollwesen und vieler vorübergehend thätiger Denkmals- und Vereinskommmissionen gewirkt, und hat bei alledem jedem, der ihn in seinem Museum aufsuchte, mit fast unbegreiflicher, grenzenloser Willigkeit und Liebenswürdigkeit zur Verfügung gestanden.

Dass er selbst, der, den Kopf voll reifender und keimender Pläne, nur auf den Weg vor seinen Augen und nie zurückblickt — dazu hat er weder Neigung noch Zeit — einmal Rückschau halte und sich in der Genugthuung über das Erreichte zu neuen Thaten stärke, dass seine Freunde und weitere Kreise in Hamburg Gelegenheit nehmen, zu überschauen, was im Lauf der Jahre zuwege gebracht ist, dafür bietet das Jubelfest des Museums für Kunst und Gewerbe einen willkommenen Anlass.

Es wird nicht nur in Hamburg begangen, denn Brinckmanns Wirksamkeit hat sich weit über die Grenzen Hamburgs, ja des Reichs, hinaus erstreckt.

Zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens seines Museums haben sich Freunde und Schüler Brinckmanns zusammengethan, die Sammlungen, aus denen es sich zusammensetzt, in grossen Umrissen darzustellen, und der hamburgische Staat hat die Mittel zur Herstellung und Drucklegung der Arbeit gewährt. Sie ist nicht als ein Prachtwerk geplant, das auch durch äussere Monumentalität wirken soll und deshalb so kostspielig wird, dass es über die Fachbibliotheken und die Häuser einiger weniger Liebhaber nicht hinausdringen kann, sondern als eine Art Führer durch Brinckmanns Lebenswerk. Das Buch soll mehr sein, als ein Glückwunsch am Tage der Feier, mehr als ein Denkmal der

Freundschaft und Verehrung seiner Verfasser. Es soll den Besuchern des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe den Zugang zu dem kostbaren Erbauungs- und Bildungsstoff erleichtern, der nun für viele Geschlechter bereit steht, und es soll zugleich ein Bild von der Art des Mannes vermitteln, ohne dessen Begabung und leidenschaftliche Hingabe Hamburg und Deutschland diesen Schatz nicht besäßen.

ALFRED LICHTWARK

**DAS HAMBURGISCHE
MUSEUM FÜR KUNST
UND GEWERBE**

PRÄHISTORISCHES UND ETHNOGRAPHISCHES

DAS Museum für Kunst und Gewerbe sieht seine Aufgabe darin, nicht nur von einem beschränkten technisch-stilistischen Standpunkte aus seine Sammlungen zu vervollständigen, sondern diesen den kulturgeschichtlichen Untergrund zu geben. Wenn auch das in der Einleitung des „Führers durch die Sammlungen“ umrissene Ideal einer kulturgeschichtlichen Anordnung aus räumlichen Gründen noch nicht hat durchgeführt werden können, so ist doch die Hauptsache vorhanden: das dazu nötige Material. Wie sorgfältig auslesen und umfassend dieses zusammengebracht ist, zeigen die Übersichten über die einzelnen Gruppen des Museums. Wie solide bereits der Untergrund angelegt ist, das wird jeder, der sich mit Prähistorie und Ethnographie beschäftigt, vielleicht nicht ohne Neid, anerkennen müssen. Eine reinliche Trennung eines nach den im „Führer“ angedeuteten Gesichtspunkten arbeitenden Museums für Kunst und Gewerbe von vorgeschichtlichen und ethnographischen Sammlungen ist unmöglich. Wer die Kleidung, den Schmuck, die Geräte, die Waffen u. s. w. in ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung darstellen will, der muss folgerichtig ab ovo beginnen, der muss anfangen mit den ersten Regungen und Äusserungen, der braucht zum Vergleiche, auch in technischer Hinsicht, die Erzeugnisse nicht nur der diplomierten Kulturvölker, er darf auch die „roheren“ Völker, die „Wilden“ nicht vergessen. So festigt denn nebenbei das Museum für Kunst und Gewerbe das Resultat, das das Studium der Menschenkunde schon lange ergeben hat, die Einsicht der Unmöglichkeit einer haarscharfen Scheidung zwischen Natur- und Kulturvölkern, dagegen vielmehr das Vor-

handensein einer allmählichen, stufenweisen Entwicklung, wie wir ihr überall in der Natur begegnen. Selbstverständlich ist die Aufgabe des Museums für Kunst und Gewerbe wieder in gewissem Sinne eine beschränkte, insofern es nicht möglich ist, ihr im vollen Umfang gerecht zu werden. Es wird sich immer nur um die Vorführung typischer Beispiele oder gewisser Höhepunkte handeln, indem die Vervollständigung den Specialsammlungen überlassen bleibt.

Derartige typische Formen hat das Museum für Kunst und Gewerbe in sorgfältiger Auswahl zu erwerben gewusst. Die Reihe der Schmucksachen beginnt mit einer Anzahl von Fibeln, den „Leitfossilien“ der Prähistorie, den Vorläufern der bäuerlichen Hemdspangen, von denen das Museum so schöne Exemplare besitzt. Wir finden altitalische, Hallstätter, La Tène, römisch-deutsche, skandinavische in ausgewählten Exemplaren. Weiter fallen unter den vorgeschichtlichen Gegenständen auf zwei bronzene Armringe mit grossen Spiralscheiben, die in Mecklenburg gefunden sind, ein bronzener Armreif aus dem Sachsenwalde bei Friedrichsruh und ein in einem Grabhügel bei Faaborg auf Fühnen gefundener bronzener, in mächtige, ineinandergreifende Spiralen endigender Bronze-Schmuckring, der ein Diadem zu sein scheint, von den nordischen Forschern auf Grund anderer Grabfunde aber als Halsring angesprochen wird. Weiter ein prachtvoller Depotfund, bestehend aus drei goldenen Armbändern und fünf grossen Goldspiralen, gefunden bei Schneidemühl. Eine nähere Beschreibung mit Abbildungen findet sich im Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten, XIII, p. 88. Von ganz besonderem Interesse sind sodann die kleinen bronzernen Hängegefässe, gefunden bei Hohenwestedt in Holstein. Diese, dem älteren Typus angehörigen Stücke sind von Olshausen in der Zeitschrift für Ethnologie, 1885, p. 416, eingehend beschrieben. Sie sind gusstechnisch vollendet und vortrefflich geeignet, die Reihe der Kunstwerke aus Bronze zu eröffnen. Daneben zeigen sie schon das Prinzip

des Grubenschmelzes ausgebildet. Allerdings handelt es sich nicht um eingelegte Glasflüsse, sondern um die Ausfüllung vertiefter Sterne mit schwarzer Kittmasse. Eine andere Vorstufe zum wirklichen Email veranschaulicht eine fränkische Fibula aus Bronze in Gestalt eines liegenden S, dessen Enden in Vogelköpfe mit Almandin-Augen auslaufen, ein bei Andernach gefundenes Ohrgehänge der merowingischen Zeit mit roten Almandinplättchen in Silberfassung und ein westgotisches Schmuckstück aus dem 5. bis 6. Jahrhundert, das aus einer rechteckigen Kupferplatte besteht, auf der ein Zellenmosaik aus blauen und grünlichen Glasstückchen auf weisser Kittmasse in Kupferfassung befestigt ist.

Von altägyptischen Bronzegusswerken liegen vor ein prachtvoll stilisierter Sperber und ein Katzenkopf. Bewunderung und dazu eine erhebliche Dosis Neid werden bei jedem Ethnographen erregen eine wundervolle bronzene Reliefplatte und ein Negerkopf von Benin. Seltsamerweise sind es die beiden ersten, dabei zugleich aber auch in ihrer Art schönsten Stücke, die nach der Eroberung der mit Recht „city of blood“ genannten Residenz eines einst bedeutenden Negerstaates nach Europa gelangten. *Beatus possidens!* Die figurenreiche, tadellos erhaltene, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammende Platte zeigt uns bewegte Kampffessenen, unter denen besonders eine hervortritt; ein fürstlicher Krieger — es soll vielleicht der König von Benin sein —, der, mit reichem Kriegsschmuck angethan, soeben einen Gegner am Helmbusch vom Pferde reisst, nachdem er ihm zuvor eine klaffende Brustwunde mit dem breiten Schwerte beigebracht hat. Der zuunterst auf der Platte dargestellte Baum, an dessen Stamme die Köpfe eines Elefanten und eines Hahnes, die Schädel einer Antilope und eines Stieres übereinander befestigt sind, soll vielleicht auf ein Siegesopfer hindeuten. Nach der Aussage der Beamten des letzten Königs in Benin berichtet eine Tradition, dass der König Osogboa den König von Igbon wegen eines Gesandtenmordes bekriegt und ihn mit seinem Volk gefangen genommen habe.

Osoqboa rief nun den Ahammangiwa, einen der Europäer herbei, der auf Wunsch des Königs im Lande geblieben war, und dem der König, der Tradition zufolge, eine Menge Leute in die Lehre gab, damit sie die Technik des Erzgusses lernen sollten, und fragte ihn, ob er seinen Sieg über den König von Igbon in Erz verewigen könne. Diesem Verlangen sei entsprochen worden, und der König habe die Bronzeplatten an die Wand seines Palastes genagelt. Wollen wir dieser Tradition Glauben schenken, so wüssten wir für das schöne Stück sogar die Bedeutung der dargestellten Scene. Etwas anderes ist es mit der Autorschaft des etwas apokryphen Ahammangiwa. Dass die Portugiesen das Rohmaterial in Gestalt der grossen kupfernen Armringe, der sog. manillas, von denen sich ein Exemplar im Gewichte von nahezu zwei Kilo im Museum für Völkerkunde befindet, nach Benin gebracht und dagegen einheimische Produkte eingetauscht haben, ist sichergestellt. Ebenso ist es nicht unmöglich, dass sie wirklich auch den Benin-Negern die viele technische Kenntnisse voraussetzende Kunst des Erzgusses vermittelt haben. Sicher ist aber andererseits, dass die Art der Darstellung echt negerhaft ist. Ein Europäer würde gewiss nicht so viel Sorgfalt auf die Details der Gewandung, der Waffen etc. gelegt haben, wie der Negerkünstler, der seine Landsleute und umwohnende Völker darstellte. So ist auch nur zu erklären, warum die auf Platten dargestellten Portugiesen viel schlechter ausgefallen und in den Details (Gewandung und Waffen) vielfache Missverständnisse untergelaufen sind. Die einem Neger besonders auffallende, gerade, hervortretende Europäernase ist übertrieben gross dargestellt.

Der bronzene Negerkopf ist nach jeder Richtung ein vollendetes Prachtstück. Man ist heute geneigt, diese Köpfe nicht mehr als die Piedestale für die geschnitzten Elefantenzähne anzusehen, wozu sie aus mehreren Gründen ungeeignet erscheinen, sondern als zu gewissen Zeiten gebrauchter Ersatz für wirkliche Köpfe, als Substitute der fürchterlichen Menschenopfer.

Von aussereuropäischem Schmuck sind für den Ethnographen u. a. wichtig die Schmuckkämme und Haarnadeln der Japanerinnen, der Schrank mit dem zierlichen bunten Schmuck der chinesischen Frauen und drei goldene Schmuckstücke der Atschinesen (Sumatra).

Die Abteilung der Waffen beginnt mit einer Serie der verschiedenen typischen Waffen und Geräte aus der Stein- und Bronzezeit in tadelloso erhaltenen Exemplaren. Von altgriechischem Rüstzeug sind im Museum vertreten ein Bronzehelm und einige bronzene Lanzenspitzen aus Olympia. Besonders schön ist eines jener elegant geschweiften Bronzemesser der jüngeren Bronzezeit, das mit Thongefässen des Lausitzer Typus bei Balkow (bei Frankfurt a. O.) ausgegraben wurde. Abgebildet ist dasselbe im Bericht des Museums für 1896. Interessant sind die feinen Linienornamente am Rücken und weiter, dass die Griffschalen aus Hirschhorn in Resten erhalten sind. Somit ist das Stück vortrefflich geeignet, den Reigen der Bestecke zu eröffnen.

Entsprechend der Bedeutung der keramischen Abteilung, die von berufener Seite gebührend hervorgehoben ist, sehen wir hier ganz besonders den Grundsatz verwirklicht, die Entwicklungsgeschichte dieser universellen Kunstbethätigung in den Sammlungen zur Geltung kommen zu lassen. Leider fehlen noch die verschiedenen Typen der so mannigfaltig und charakteristisch verzierten Thongefässe der neolithischen Zeit, um die gerade jetzt ein so heftiger Kampf entbrannt ist, der aber der Wissenschaft ein äusserst umfangreiches Material zugeführt hat. Auf die Dauer wird das Museum diese Lücke nicht klaffen lassen dürfen. Von den zum Teil mit Buckeln verzierten Gefässen des Lausitzer Typus (jüngere Bronzezeit) ist eine instruktive Serie vorhanden. Ebenso eine Anzahl römischer Gefässe, namentlich arretinische, samische und Terra sigillata-Gefässe. Technisch wichtig sind zwei bei Bacharach gefundene Modellscheiben, die zur Herstellung der Gefässe der letzten Art dienen.

Selbstverständlich muss es erscheinen, dass bei den

höchst mannigfachen Aufgaben des Museums die ersten Epochen der Keramik noch nicht geschlossen erscheinen. Es harren hier noch dankbare Aufgaben. Die Entwicklung der rheinischen Töpferei, die Steinzeugfabrikate von Siegburg, Frechen, Raeren u. s. w., sind hervorgewachsen aus uralten Überlieferungen, sie sind durch eine ununterbrochene Reihe mit den ältesten keramischen Erzeugnissen verbunden, wie die Sammlungen in Köln dies überzeugend beweisen. Für Hamburg ist die Beschaffung eines derartigen Materials natürlich mit ungleich grösseren Schwierigkeiten verknüpft. An ausser-europäischen keramischen Erzeugnissen bemerkt man, abgesehen von den glänzenden Sammlungen aus Japan und China, die von berufenerer Seite gewürdigt sind, einige alperuanische Grabgefässe (ein Porträtkopf mit hoher, mit Schlangen geschmückter Kopfbedeckung und ein Henkelgefäss mit flott aufgemaltem Krebs), eine Serie moderner, polierter, ägyptischer Thongefässe mit ausgestochenen Verzierungen und solche aus Mazatlan (Mexiko) mit barocken Mustern.

Wer sich mit einheimischer Ethnographie beschäftigt, findet ein äusserst reichhaltiges Material aus unserer bäuerlichen Umgebung, aus den Vierlanden und den übrigen Elbmarschen, dazu umfangreiche Bilderserien, die die leider rapide im Schwinden begriffene Eigenart in Leben, Sitte und Tracht der Bauern der Zukunft übermitteln.

Wohl kaum anderswo lässt sich so wie in Hamburg im Museum für Kunst und Gewerbe ein tiefer Einblick in das intime Leben der Japaner gewinnen. Hier liegt ja das sonst ganz unbekanntes Verhältnis vor, dass gerade die besten kunstgewerblichen Erzeugnisse zugleich auch am klarsten die Regungen der Volksseele, vertieft durch die Hand des Künstlers, widerspiegeln, also nicht nur dem Kunstgewerbler, sondern auch dem Ethnologen reichsten Stoff zum Studieren bieten. Und wie klar bietet sich die Entwicklungsgeschichte der einzelnen Techniken, der einzelnen Formen in Japan dar! Wenn wir die keramischen Erzeugnisse mustern, be-

merken wir, wie diese auf einfache, immer aber ansprechende und im vollsten Masse zweckentsprechende Formen zurückgehen, wie die vorgeschichtliche Töpferei mit der späteren durch ein kontinuierliches Band verknüpft ist. Das Museum ist so glücklich, Belegstücke dafür zu besitzen. Ein vorgeschichtlicher kugeliger, glasierter Topf beispielsweise zeigt schon die Merkmale, die später mit so feiner Empfindung für Farbe und Form weitergebildet sind.

Unter den Arbeiten aus Metall und Glas ist gleichfalls manches Stück, das von Interesse für den Prähistoriker und Ethnographen ist.

In der reichen Sammlung von Holzschnitzereien dürften für letztere besonders beachtenswert sein die Kerbschnittarbeiten unserer nordischen Gegenden und im Vergleich damit eines jener zierlichen Ceremonial-Ruder von Mangaia (Hervey-Inseln), deren auf Benutzung der Menschenfigur basierende Ornamentik so klar von Stolpe in den Mitteilungen der Wiener anthropologischen Gesellschaft, Bd. XXII, dargestellt worden ist. Da die eigentliche Tischlerei, wie wir sie betreiben, gekennzeichnet in der kunstvollen Zusammenfügung der verschiedenen Objekte aus einzelnen Teilen, von den Naturvölkern nicht geübt wird, da sie Mobilien in unserem Sinne nicht besitzen, so bietet das Museum in dieser Hinsicht der Natur der Sache nach nichts zum Vergleiche.

KARL HAGEN

DIE ANTIKEN

DIE Antikenabteilung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe nimmt unter den in neuerer Zeit angelegten öffentlichen Sammlungen dieser Art schon dadurch eine besondere Stellung ein, dass sie nicht auf dem Grunde philologischer Gelehrsamkeit erwachsen, sondern ausschliesslich aus dem Interesse an den künstlerischen und technischen Eigenschaften der Erzeugnisse der alten Kunst hervorgegangen ist.

Es war natürlich, dass eine Sammlung, die das Beste zu vereinigen sucht, was die Kultur aller Zeiten und Länder auf den verschiedenen Gebieten der Kunstthätigkeit hervorgebracht hat, an den Werken des klassischen Altertums nicht vorbeigehen konnte. Die Keramik z. B., die an den Sammlungen des Museums so wesentlichen Anteil hat, würde ohne die Berücksichtigung ihrer antiken Entwicklung im Orient, in Griechenland und im Römischen Reich sehr empfindliche Lücken darbieten.

In ihr liegt auch in der That der Schwerpunkt dieser Abteilung, sie eröffnet die keramischen Sammlungen des Museums mit einer kleinen Gruppe assyrischer und ägyptischer Denkmäler, die zu den ältesten gehören, die überhaupt auf uns gekommen sind. Unter den assyrischen befinden sich einige Thonplatten mit Keilschrifttexten aus dem dritten Jahrtausend v. Chr., von denen eine noch in ihrer Umhüllung unerbrochen erhalten ist. Ein aus Lapis lazuli geschnittener Cylinder zeigt, wie dieser Verschluss durch Abrollen seiner Siegelfläche auf dem frischen Thon vor dem Brennen hergestellt wurde. Die eigentliche Töpferkunst dieser Zeit ist durch zwei Gefässe mit graugrünllicher Glasur vertreten, einen bauchigen Topf und eine Flasche von gedrückt runder, linsenförmiger Gestalt. Sie ist ein interessantes

Beispiel für die unvergängliche Dauer der Formen, die, aus der Natur des Materials und dem Gebrauchszweck hervorgegangen, in ihren Grundlagen Jahrtausende hindurch sich erhalten haben. Hier haben wir das Urbild der „Pilgerflasche“, die in der Keramik und Metallarbeit des Mittelalters und der Renaissance wiederkehrt und bis in unsere Zeit hineinreicht.

Auch unter den ägyptischen Gefässen begegnen wir derselben Form in einer Flasche aus der gewöhnlich als „ägyptisches Porzellan“ bezeichneten Masse, die in Wirklichkeit ein emailliertes Steinzeug oder auch nur eine weiche Thonware ist, die durch den Überzug einer blauen oder grünlichen Glasur den äusseren Anschein von Porzellan erhalten hat. Dies Material in seinen verschiedenen Abstufungen ist überhaupt für die ägyptische Keramik charakteristisch; wir finden es hier an einer Anzahl kleiner Figuren und Thonplättchen, wie sie den Toten als Amulette mitgegeben wurden, verwendet. Ein erst neuerlich erworbenes, kostbares Gefäss aus Ägypten, das der römischen Kaiserzeit angehört, zeigt durch seine tiefblaue Glasur, dass die nationale Tradition sich bis in späte Zeit hinein erhalten hat.

Die Entwicklung des Hamburger Museums lässt sich in ihren verschiedenen Phasen auch in der Zusammensetzung der Antikenabteilung noch erkennen. Ein kleiner Bestand ist ihr aus der „Altertümersammlung“ des Johanneums überkommen, die jedoch mehr äusseren Umständen, als einer planmässigen Sammelthätigkeit ihren Ursprung verdankte. Für die Erwerbungen der ersten Zeit stand, wie auf anderen Gebieten, so auch hier der vorbildliche Wert der Gegenstände im Vordergrund, und so gelangte hierher, als Ergebnis einer italienischen Reise des Begründers des Museums, zunächst eine grössere Sammlung antiker Thongefässe aus Unteritalien, die auch jetzt noch der Zahl nach den beträchtlichsten Teil der Vasensammlung bildet. Aus den ergiebigen Gräberfunden Apuliens hervorgegangen, vertreten diese Gefässe in der Hauptmasse eine späte und lokal gefärbte Gattung der alten Keramik. Die grosse Mannigfaltig-

keit ihrer Formen, der reiche, durch Anwendung weisser und gelber Deckfarbe in das Üppige gesteigerte Decor können wohl Anregungen nach der technischen oder künstlerischen Seite bieten, von dem Wesen der eigentlich griechischen Töpferkunst aber vermitteln sie keine rechte Vorstellung. Die dafür charakteristischen Gattungen, die zur Zeit der Herausgabe des Führers noch als fehlend bezeichnet werden mussten, sind erst später durch Einzelerwerbungen typischer Stücke in die Sammlung gelangt, als dieselbe dazu übergegangen war, durch geschichtliche Reihen die Entwicklung der verschiedenen Kunstzweige in möglichst organischer Weise vorzuführen.

Von den altertümlichen Arten finden wir diejenigen, die nach dem linearen Charakter ihrer Dekoration in das Gesamtgebiet des „geometrischen Stils“ gehören, durch eine Gruppe cyprischer Gefässe mit Ringbändern und konzentrischen Kreisen vertreten, sowie durch die ältesten der apulischen Vasen, die zum Teil noch ohne Anwendung der Töpferscheibe geformt sind. Das bei weitem interessanteste Stück aber ist ein grosser, bauchiger Krug, der mit umlaufenden Linien und quadratischen Feldern verziert ist; das Hauptbild, mit Hirschen und anderen Jagdtieren, fassen Zackenstreifen ein, die über den Körper verstreuten Figuren sind mit Wellenlinien, schrägen Strichen und Hakenkreuzen ausgefüllt.

Das geometrische Dekorationssystem, das hier in der Durchbildung, die es besonders in Attika gefunden hat, erscheint, ist in zahlreichen Abarten über ganz Griechenland verbreitet, es beherrscht die keramische Produktion der früheren Jahrhunderte des letzten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung. Ihm gegenüber sehen wir ein anderes auftreten, das von Korinth ausgeht und seine Zierformen wesentlich der Ornamentik der orientalischen Kunst entlehnt. Durch Einführung von Pflanzenmotiven und breitere Behandlung von Menschen- und Tierbildern in natürlichen oder phantastischen Formen, Flügelwesen und Mischgestalten, sowie durch die Anwendung neuer Farben erreicht es

eine mannigfaltigere dekorative Wirkung. Ein gutes Beispiel dafür ist die Kanne mit umlaufendem Streifen grasender Tiere, mit sprengenden Reitern und Panthern und der Füllung von vielgestaltigen Rosetten, sowie ein kleineres, kugelförmiges Gefäß mit weidendem Hirsch.

Den grössten Umschwung aber bringt in die griechische Keramik die Einführung der metallisch glänzenden dunklen Glasur, welche das charakteristische Kennzeichen der griechischen Vasen historischer Zeit bildet. Wir finden sie schon in den primitiven Gattungen gelegentlich angewendet, aber nur wie eine andere Farbe, die sich von dem Thongrunde des Gefässes abhebt; das Entscheidende aber ist ihre Verwendung als deckender Überzug des Vasenkörpers, der diesem den Anschein des zerbrechlichen Materials nehmen soll, indem er ihn für das Auge in blankes Metall verwandelt. Diese Wirkung ist nicht auf einmal, sondern schrittweise im Laufe des 6. Jahrhunderts v. Chr. erreicht worden, indem man zunächst die tragenden Teile der Gefässe mit der Glasur bedeckte und auf den für die Dekoration offen bleibenden Flächen Figuren und Ornamente in derselben schwarzen Farbe, zuweilen auch noch mit aufgesetzten Deckfarben, aufmalte. Dann ging man dazu über, die Umrisse der Darstellungen selbst unmittelbar mit der Glasur zu umziehen, so dass Ornament und Figuren allein in der roten Thonfarbe innerhalb der glänzend schwarzen Fläche des Gefässes stehen bleiben.

Von diesen beiden bekannten Gattungen der schwarzfigurigen und der rotfigurigen Vasen ist die erstere in der Sammlung durch einige geradwandige Flaschen „Lekythoi“ mit bacchischen und anderen Figuren vertreten, sowie durch eine Kanne mit der Darstellung des Herakles, welcher den Kerberos wegführt. Reichhaltiger tritt uns die andere Gattung hier entgegen, in der die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts ihr Höchstes geleistet hat. Auf zwei grossen Amphoren finden wir Jünglinge, die mit Saitenspiel vom Symposion heimkehren, und Wettläufer in voller Waffenrüstung. Eine Anzahl Trinkschalen führt eben-

falls Bilder aus dem Leben der griechischen Jugend vor, Szenen der Palästra und den Auszug junger Krieger. Ein anderes Gefäss zeigt musizierende Mädchen, und als Beispiele mythologischer Darstellungen enthält die Sammlung eine grössere Vase mit Achilles im Kampf gegen die Amazonenkönigin und ein überaus zierliches, kleines Fläschchen mit schwebender Nike.

Die Entwicklung der attischen Figurenmalerei von strengerer zu freierer Zeichnung lässt sich in dieser Reihe rotfiguriger Vasen durch etwa ein Jahrhundert hindurch verfolgen. Welcher Wirkung diese Art Vasen aber auch ohne allen Figureschmuck fähig ist, zeigt eine Gruppe von Gefässen, die auf jeglichen Decor verzichtet, um nur den Glanz der spiegelnden schwarzen Glasur und die feine Schärfe ihrer Formen zur Geltung zu bringen, darunter eine Amphora und verschiedene Trinkgefässe, eine flache Trinkschale und ein tieferer Becher auf hohem Fuss. Bei diesen, wie bei einer grossen Hydria ist der Körper regelmässig gerieftelt in der Form getriebener Gefässe aus Silber oder Bronze, denen sie nachgebildet sind.

Auch der Reiz buntfarbiger Dekoration ist der attischen Vasenkunst des 5. und 4. Jahrhunderts nicht fremd; er kommt in einer Klasse von Gefässen zur Geltung, auf denen die Bildfläche mit einem weissen oder gelblichen Kreidegrund überzogen ist. Diese nur durch leichteren Brand befestigte Decke ist zur Aufnahme von Gemälden in bunten Farben geeignet, wenn sie ihnen auch nicht die unverwüsthche Dauer der scharf gebrannten Glasur zu verleihen vermag. Deshalb finden wir diese Technik auch nur selten an eigentlichen Gebrauchsgeräten angewendet und im wesentlichen auf eine für den Gräberdienst bestimmte Gattung attischer Vasen, die Lekythoi, beschränkt. Auch ihre Darstellungen sind durchweg dieser Bestimmung angepasst, sie beziehen sich immer auf Totenkult und Grabpflege. Auf den in der Sammlung vorhandenen drei Exemplaren bildet, wie gewöhnlich, das Grabmal den Mittelpunkt, dem die Hinterbliebenen mit Spenden aller Art sich

nahen, während auf der einen Charon im Nachen erscheint, um den Verstorbenen in das Schattenreich überzuführen.

Mit besonderer Vorliebe sind in dieser, wie in anderen Abteilungen des Museums Gefässe gesammelt, die bestimmte Naturformen wiedergeben, wie zwei kleine Salbfläschchen in Gestalt von Mandeln, ein anderes ist, auch in der Farbe, einer Herzmuschel nachgebildet. Das Hauptstück dieser Art ist ein Rhyton oder Trinkhorn, das aus einem Eberkopf von charakteristischer Modellierung hervowächst. Auch menschliche Gestalten werden bisweilen in ähnlicher Weise mit Gefässen in Verbindung gebracht. Ein sehr schönes Beispiel dieser seltenen und kostbaren Gattung ist das an die Figur eines mit ausgebreiteten Flügeln über Blumenranken stehenden Eros angefügte kleine Alabastron, dessen Mündung über dem geschmückten Haupt des Gottes hervorragt; Körper und Flügel sind auf weissem Kreidegrund bunt bemalt.

Eine andere, für die Sammlungen des Museums fast noch bedeutsamere Klasse griechischer Keramik bilden die plastischen Arbeiten aus gebranntem Thon, die man nach dem Fundort, dem sie ihre erste durchschlagende Berühmtheit verdanken, als Tanagra-Figuren zu bezeichnen pflegt, die aber auch an anderen Orten Böotiens, wie in Attica und Mittelgriechenland überhaupt, in Kleinasien, auf den Inseln und in dem ganzen weiten Bereich griechischer Besiedelung seit einigen Jahrzehnten in zahllosen Gräberfunden zu Tage gekommen sind.

Kaum eine andere Kunstgattung gewährt dem modernen Empfinden ein so unmittelbar und vertraulich ansprechendes Bild griechischen Lebens wie diese Werke der Kleinplastik, die nicht nur zum Gebrauch der Lebenden geschaffen, sondern auch noch den Toten als Andenken und Spenden mit ins Grab gegeben wurden. Schon aus der Vielseitigkeit dieses Gebrauches ergibt sich die grosse Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltung. Sie begleiten das Leben von der Wiege bis zum Grabe und spiegeln seine verschiedenen Erscheinungsformen und

Thätigkeiten in immer neuen, anmutigen Darstellungen wieder. Als Spielzeug des Kindes, als Schmuck der Wohnräume, als bedeutungsvolle Gabe, wie als Gegenstand harmlosen Vergnügens oder kunstverständigen Interesses haben wir uns diese Thonfiguren in der Hand der Griechen während der Jahrhunderte ihrer höchsten Kultur zu denken, wenn wir sie auch so gut wie ausschliesslich in ihrer letzten Verwendung, als Grabbeigaben, kennen lernen. Der Grund davon ist gewiss nur der äussere, dass die Erde getreulich verwahrt hat, was ihr anvertraut wurde, während die im Verkehr gebliebenen Stücke dieser zerbrechlichen Thonware nur selten, im besten Fall als Fragmente, den Wechsel der Zeiten überdauert haben.

Naturgemäss überwiegen unter diesen für das häusliche Leben geschaffenen Kunsterzeugnissen die Darstellungen aus dem Kreise der Frauen und Kinder; in unseren Sammlungen kommt vielleicht auf ein halbes oder ein ganzes Dutzend solcher Figuren erst eine männliche. Während die ältere griechische Kunst auch auf diesem Gebiet vor allem im Dienste des Kultus arbeitete und unter den archaischen Terrakotten die Götterbilder und die Weihgeschenke, die an heiligen Stätten dargebracht werden sollten, im Vordergrund stehen, greift die freier sich entwickelnde Kleinkunst in das volle Menschenleben hinein.

Die Sammlung des Hamburger Museums enthält gute Beispiele, besonders aus der Blütezeit der Thonplastik im vierten vorchristlichen Jahrhundert. Noch etwas ältere Formen zeigt eine Gliederpuppe mit beweglich angefügten Armen und Beinen, die einem Kinde des fünften Jahrhunderts ins Grab mitgegeben worden ist, eine kleine Hundehütte mit ihrem Bewohner mag auch noch derselben Zeit angehören. Wir sehen das Kind in den Händen seiner Amme, ein etwas grösseres Mädchen ist schon ernsthaft in das Studium einer auf ihren Knien entfalteten Schriftrolle vertieft. Am zahlreichsten aber sind hier, wie überhaupt, die Darstellungen junger Mädchen und Frauen in der schönen griechischen Tracht

mit faltenreichem Untergewand und übergeschlagenem Mantel, bisweilen mit dem breitkrämpigen runden Spitzhut zum Schutz gegen die Sonnenstrahlen, oder dem blattförmigen Fächer in der Hand. Ein Mädchen ist spielend dargestellt, wie es im Laufe mit einem Apfel in der Hand zum Wurfe ausholt, ein anderes lehnt nachdenklich an einem Pfeiler; würdevoll sitzt eine etwas ältere Dame auf gepolstertem Sessel mit geschwungener Rücklehne.

Bei manchen Gestalten ist man versucht, mythologische Namen anzuwenden, indessen hat sich in vielen Fällen gezeigt, dass man damit leicht zu weit gehen kann. So mag es unentschieden bleiben, ob wir bei einem jungen Mädchen, das bekränzt auf einer zwei-stufigen Basis steht, mit einer bacchischen Maske in der Hand, an eine Muse zu denken haben oder nur an einen Hinweis auf musische Kunstpflege einer Sterblichen. Auch wo unzweifelhaft göttliche Wesen dargestellt sind, tritt weniger der Gedanke an ihre religiöse Verehrung hervor, als an ihre Beziehung zum täglichen Leben. In erster Linie sind es daher natürlich Aphrodite und Eros, denen wir begegnen, sowie die Gestalten des bacchischen Kreises. So finden wir auch in der Hamburger Sammlung Aphrodite und den kleinen Liebesgott dargestellt, den letzteren in genrehaften Gruppen, in Verbindung mit einer Gans oder mit einem Hahn, vor dem er eine Traube in seiner Hand zu retten sucht, ähnlich wie wir in einer anderen einen gewöhnlichen Knaben auf einem Hahn reiten sehen.

Künstlerisch liegt das Verdienst und der Reiz dieser Darstellungen ebenso in der anmutigen Erfindung, wie in der frischen und doch oft bis zu grosser Feinheit durchgebildeten Ausführung. Um ihre ursprüngliche Wirkung ganz zu empfinden, müssen wir uns den farbigen Schmuck wieder hinzudenken, von dem meist nur geringe Spuren erhalten sind, gerade hinreichend, um erkennen zu lassen, wie sehr er die Gesamterscheinung beherrschte. Der Thonkörper ist mit einem Kreideüberzug bedeckt, der meist nur an den nackten Teilen

als weisse Fläche zu wirken bestimmt war, im übrigen aber nur als Malgrund zur Aufnahme der lebhaften Farben der Gewänder und Attribute diente; auch die Haare, Augen, Lippen und Wangen waren getönt.

Die technische Sicherheit, welche die Herstellung dieser Thonfiguren durchweg bekundet, verdankt sie einer gesunden handwerklichen Tradition. Sie sind Erzeugnisse eines in grossem Massstabe durch viele Generationen hindurch ohne Unterbrechung fortgesetzten Gewerbebetriebes, in dem zu allen Zeiten künstlerisch geschulte Hände thätig waren, deren Leistungen dem ungefähren Durchschnitt des Kunstvermögens ihrer Zeit jeweilig entsprachen. Der Eintönigkeit, die sonst den Erzeugnissen fabrikmässiger Produktion anzuhaften pflegt, sind sie entgangen, dank der Freiheit, die unter den griechischen Künstlern selbst den minder hervorragenden eigen ist, und die sie davor bewahrt, auch bei der Anwendung längst bekannter Motive in mechanische Kopistenarbeit zu verfallen. Gerade in solchen Fällen, wie bei dem in so unendlichen Variationen wiederholten Thema der bekleideten Frauen- und Mädchengestalten, die freistehend oder aufgestützt, sitzend oder schreitend zu Tausenden auf uns gekommen sind, tritt diese Selbstständigkeit, die den einfachen Thonbildner zum Künstler erhebt, besonders hervor. Fast jede dieser Figuren zeigt eine Nuance von eigener Erfindung oder Beobachtung, nur selten wird man mehrere finden, die einander so völlig gleichen, dass sie aus derselben Form hervorgegangen sein könnten.

Dasselbe tritt uns auf einem anderen Gebiet, dem der Marmorarbeit, entgegen, wenn wir die lange Reihe der griechischen Grabreliefs überblicken, welche den Verstorbenen allein oder im Verein mit seinen Angehörigen darstellen. Auch hier handelt es sich bei der grossen Masse nicht um Werke namhafter Meister, sondern unbekannter Steinmetzen, um Arbeiten, die offenbar in grösseren Betrieben auf Vorrat hergestellt wurden und daher weniger den persönlichen Charakter einer künstlerischen Individualität, als den einer gewissen Periode tragen.

Das im Hamburger Museum befindliche Grabrelief ist ein treffliches Beispiel dieser Art aus der besten Zeit, etwa um 400 v. Chr. Mit der schlichten Darstellung von Mutter und Kind, die sich die Hand reichen, vertritt es einen weit verbreiteten Typus und führt uns die wesentlichen Züge der ganzen Gattung vor Augen. Die griechischen Grabsteine bringen nicht den Tod, sondern das Leben zur Anschauung, kein Symbol, kein Ausdruck der Klage um den Verstorbenen erinnert an ihre Bestimmung; bei Darstellungen mehrerer Personen auf einem Relief ist oft kaum zu entscheiden, welche von ihnen den Toten wiedergibt. Der Eindruck einer leisen Wehmut, der von diesen Bildern ausgeht, ist ein subjektiver, den der Beschauer aber um so mehr empfindet, als er sich ganz von selbst, ohne jeden aufdringlichen Hinweis in ihm bildet. Dazu kommt, dass wir auf ihnen keine persönlich gestalteten Bildnisse sehen; durch den Verzicht auf Porträtähnlichkeit wird die Darstellung gewissermassen über den Einzelfall, dem sie gilt, hinausgehoben in die Sphäre allgemein menschlichen Schicksals. Der Trauerfall in einer bestimmten Familie berührt alle diejenigen weniger, die ihr fern stehen, aber die Mutter, der ihr Kind entrissen wird, der Abschied des Mannes von seiner Frau, der Schlachtentod des Jünglings ist der rein menschlichen Teilnahme aller Zeiten sicher.

Durch ein glückliches Zusammentreffen hat diese griechische Marmorarbeit im Museum ihren Platz gegenüber einem Hamburger Grabrelief vom Ende des 18. Jahrhunderts gefunden, das ihm nicht nur im Gegenstand, sondern auch gerade in der antikisierenden Art seiner Darstellung entspricht. Es ist das Werk eines fein empfindenden Künstlers, der zu den besten Bildhauern seiner Zeit in Deutschland gehörte, des Landolin Ohmacht, und wir kennen genau die Umstände, unter denen er es für das Grab einer jungen Frau ausgeführt hat, die ihrer Familie durch Unglücksfall jäh entrissen wurde. Es ist überraschend, wie neben diesem durchaus persönlich empfundenen Meisterwerk, das unseren An-

schauungen so viel näher steht, die Arbeit des namenlosen griechischen Meisters sich behauptet und bei näherem Eingehen auf die Eigenart beider nur noch gewinnt. Der Gefühlsausdruck in dem Verhältnis zwischen Mutter und Kind erhält auf dem modernen Relief beim Vergleich mit dem griechischen eine etwas sentimentale Färbung, und die sorgfältigere Durchbildung der Einzelheiten, in welcher der deutsche Künstler gerade ein Verdienst gesucht hat, wirkt wie äusserliche Glätte gegenüber der nur in grossen Zügen gehaltenen Ausführung des antiken Werkes, bei dem wiederum die letzte Vollendung der Bemalung überlassen blieb, die auf den Marmorflächen der Figuren und auf dem Grunde des Reliefs aufgetragen war.

KARL PURGOLD

CHINA

ES giebt und hat keine grosse Kunst gegeben, von der wir Europäer so wenig Thatsächliches wissen oder gesehen haben, wie von der chinesischen. Während uns die Kunst der Japaner, selbst der entlegeneren Jahrhunderte, durch die vielen Beispiele, die zu uns gelangen, von Tag zu Tag vertrauter wird, während der mutige Forschungsreisende oder der unermüdliche Spaten des Archäologen uns stetig neue Aufklärung bringen über die Kunst des westlichen Asiens in den verschiedensten Stadien ihrer Entwicklung, scheint unser Wissen über die der Chinesen nicht über einen gewissen Punkt hinauszukommen, der noch nicht einmal das Hauptgebiet ihrer Kunst berührt. Zu unzugänglich ist das Kaiserreich der Mitte auch in künstlerischer Beziehung, zu schwer geschädigt auf diesem Gebiete durch die Stürme, die seine ganze kulturelle Entwicklung gelähmt haben. Kein Mensch vermag zu sagen, wie gross und umfangreich überhaupt noch der Bestand der chinesischen Kunstdenkmäler heute ist. Daher wird vielleicht Japan noch lange Zeit der einzige Ort bleiben, wo uns diese Kunst auf ihren Hauptgebieten, dank der grossen Verehrung, die sie immer in diesem Lande gefunden, wenigstens durch einige Streiflichter erhellt wird. So ist es auch gekommen, dass bei uns jetzt eigentlich nur die allerdings wohl originellste kunsttechnische Erfindung Chinas, das Porzellan, in seiner künstlerischen Erscheinung und historischen Entwicklung genauer bekannt geworden ist und auch dies nur für einige wenige Jahrhunderte, die nur einen kleinen Bruchteil, wenn auch wohl den wichtigsten, seiner ganzen Entwicklung darstellen. Alles andere Wissen über chinesische Kunst, soweit es wenigstens die Gegenstände selber betrifft, ist Stückwerk.

Und doch ahnen wir mehr, als dass wir es wissen, dass es hier einmal eine Kunst gegeben hat, die zu den bedeutendsten Kunstäußerungen der Welt gehört hat, die höher stand, als die irgend eines anderen Volkes in Asien — auf gewissen Gebieten höher selbst als unsere eigene —, die Werke hervorgebracht hat, von denen nicht allein der Japaner den Eindruck des „Klassischen“ gewann, und die überhaupt wohl der Anstoss für jegliche Kunstentwicklung des östlichen Asiens gewesen ist. Denn selbst der schwache Abglanz, der von ihr seit einigen Jahrhunderten nach Europa gelangt ist, zunächst als Massenprodukt, dann auch in erleseneren Exemplaren, wie hat er in allen Kunstländern, zu allen Zeiten bei uns die Bewunderung, die Begierde und endlich den Nachahmungstrieb erregt! Noch heute gehören die besseren chinesischen Kunstwerke zu den bestbezahlten der Welt.

Freilich, im letzthin vergangenen Jahrhundert hat Deutschland sich der besseren chinesischen Kunst gegenüber recht spröde verhalten, um ein desto eifrigerer Abnehmer der künstlerisch völlig wertlosen Schleudeware Chinas zu sein. Hätte doch auch die japanische Kunst ohne das kraftvolle Eintreten des Hamburger Museums für dieselbe schwerlich hier allzuviel Liebhaber gefunden. Es fehlte in Deutschland, dank dem Krebschaden seines Klassizismus, der Sinn für das Dekorative, für die Farbe, das Delikate, den Frankreich, selbst England und Amerika sich früher wieder erworben hatten. Auch die deutschen Museen haben hier fast völlig versagt. Diese Lücke gleichfalls für ganz Deutschland auszufüllen, fehlten dem durch die Begründung seiner japanischen Abteilung schon genug finanziell in Anspruch genommenen Hamburger Museum die Mittel, zumal die auswärtige Sammelleidenschaft die Preise hier schon bald so hoch geschraubt hatte. So musste es sich mit dem Sammeln einzelner aber typischer Beispiele der bisher bekannten oder erreichbaren Kunstäußerungen Chinas begnügen, hat es dabei aber immerhin doch zu so ansehnlichen Beständen gebracht,

dass es z. B. bis vor kurzem noch die einzige Stätte in Deutschland war, wo überhaupt eine wirklich ausgewählte Anzahl chinesischer Porzellane den richtigen Begriff der einstigen Qualität dieser Kunst zu geben vermochte gegenüber dem weniger günstigen Eindruck, den die in ungezählten Mengen nach Europa gelangten Massenprodukte seiner Exportware hinterlassen hatten.

Doch nicht allein um ihrer Kunst selber willen mussten diese Beispiele gerade hier zusammengebracht werden. Die so ausgebildete japanische Abteilung des Museums verlangte die Blosslegung des Bodens, aus dem die japanische Kunst als Tochterkunst der chinesischen erwachsen war. Es musste sich ungefähr, so weit es heute überhaupt möglich ist, feststellen lassen, was in jener chinesische Überlieferung, was eigene Arbeit, eigener Erwerb war, und welches überhaupt der tatsächliche Unterschied im künstlerischen Empfinden dieser beiden so verwandten Völker sei. Dann durfte aber auch nicht minder für eine der stärksten Abteilungen des Museums, die keramische, die Festlegung der Rolle vergessen werden, die speziell das chinesische Porzellan schon von den Tagen der Majoliken an in ästhetischer wie technischer Beziehung in der Entwicklung der gesamten europäischen Kunsttöpferei gespielt hat, eine Rolle, die ihm dann erst in unserer Zeit so erfolgreich die japanische Keramik abgenommen hat. Denn zu allen Zeiten ist die orientalische Keramik der Anstoss zu jeglichem Fortschritt in unserer europäischen gewesen, als deren glänzendstes Resultat endlich die Erfindung des Porzellans erfolgte.

Das Porzellan wird für uns als das am häufigsten nach Europa gelangte Kunstprodukt Chinas wohl noch lange im Mittelpunkt der chinesischen Kunst stehen bleiben, obwohl es diese bevorzugte Stellung in China selber wohl niemals inne gehabt hat. Es ist daher überall bei uns auch in erster Linie gesammelt worden. So auch im Hamburger Museum, dessen jetziger Bestand, in Deutschland wohl nur von denen der Porzellansammlung in Dresden und der Museen zu Berlin, Gotha

und Leipzig übertroffen, die bisher bekannte Entwicklung des chinesischen Porzellans in ihren Hauptzügen, weniger dagegen immer seine höchste Qualität zu erkennen ermöglicht. Da sind zuerst seegrün glasierte, vertieft ornamentierte, dickwandige Schalen des frühen chinesischen Mittelalters, von dessen Porzellan wir sonst so wenig gesehen haben, aus jener Zeit, da man noch wenig Gewicht auf seine Delikatesse, ja nicht einmal auf die Durchscheinbarkeit legte, heute fast seine am meisten bemerkten Eigentümlichkeiten, vielmehr in erster Linie an der Herstellung farbiger Glasuren sein volles künstlerisches Genüge fand. Es folgen in jenem kühnen Sprunge, den man fast in jeder Sammlung chinesischer Porzellane durchmachen muss, die emaillierten Porzellane vom Ausgange dieses Mittelalters, in denen schon der grösste Teil jener von uns am Porzellan so geschätzten Eigenschaften, vor allem sein schimmerndes Weiss, gewonnen erscheint. Es folgt die Blütezeit der chinesischen Porzellane unter dem grossen Kaiser Kang-hi (1662—1723), vor allem die „grüne Familie“ mit ihren herrlichen transparenten Emailfarben, deren Variantenfülle wenigstens durch einige gute Beispiele, namentlich durch die schöne Schüssel mit der Darstellung der Seidenzucht vertreten ist. Schliesslich unter den folgenden Kaisern als Nachblüte das Raffinement der „Rosa-Familie“ mit dem schönen Karminrot, das zugleich als der Schluss dieser ganzen Entwicklung betrachtet werden muss, über den die Chinesen, langsam von dieser Höhe dem gänzlichen Verfall entgegen sinkend, bis auf den heutigen Tag nicht hinausgekommen sind. Zu gleicher Zeit erwacht, wie die Sammlung zeigt, noch einmal die Freude an den farbigen und geflossenen Glasuren des Mittelalters, die man mit grösster Mannigfaltigkeit und höchstem Reiz wieder herzustellen wusste. Immer aber geht, wohl seit dem späten Mittelalter, das Dekorieren mit den Unterglasurfarben, namentlich dem schönen Kobaltblau nebenher, dessen Entwicklung hier freilich nicht ganz zu erkennen ist. Dafür aber ist seine vielleicht überhaupt höchste Ausbildung unter dem Kaiser

Kang-hi durch den herrlichen Deckeltopf mit den ausgesparten Mumablüten, dem wertvollsten Stücke der ganzen chinesischen Abteilung, um so besser vertreten. Schliesslich ist auch jenes rote Steinzeug, das einst Böttger, den Erfinder des Meissener Porzellans, zur Herstellung seines schönen roten Steinzeugs angeregt hat, hier in einigen Proben von ganz ungewöhnlicher Schönheit vorhanden, denen wohl kein anderes deutsches Museum etwas Gleiches zur Seite zu setzen hat.

In Hamburg ist dann aber auch zum ersten Male der freilich nicht immer leichte Versuch einer Scheidung gemacht worden zwischen jenem edleren Porzellan, das der Chinese für sich selber angefertigt, und jenem minderwertigen Massenprodukt des Exportporzellans, mit dem er so viele seiner Nachbarn und auch uns bis auf den heutigen Tag, trotz unseres eigenen Porzellans, beglückt hat, indem er sich hierbei immer dem besonderen Geschmack seiner Abnehmer anzupassen verstand. So sind Gruppen von schreiend buntem Porzellan für Siam, von persisch gemusterten und geformten Erzeugnissen für Persien und von geminderter Qualität und europäischer Formensprache für Europa entstanden, die ein ganzes Stück Handelsgeschichte zeigen und überhaupt von der einstigen kulturellen Überlegenheit Chinas ein beredtes Zeugnis abgeben.

Bleiben die Chinesen auf dem Gebiet des Porzellans die eigentlichen Erfinder, so sind sie hinsichtlich des Glases, das sie unserer antiken Kultur verdanken, die Entlehner, die freilich durch ihren besonderen Glasstil, der von dem bisherigen europäischen fast völlig abwich, erst ganz kürzlich auch auf diesem Gebiet die europäische Kunst beeinflusst haben, indem sie ihr in den „Galléglassern“ zu einem gänzlich neuen Typus verhalfen. Der Bestand des Hamburger Museums an chinesischem Glas ist nicht allzu reich, doch immerhin ausreichend genug, um diesen besonderen Glasstil erkennen zu lassen, der, ohne Gebrauch von der Biegsamkeit und der Durchsichtigkeit dieses Stoffes zu machen, in Nachahmung von Halb-

edelsteinen verschiedene dicke Glasschichten aufeinander schmilzt, die dann, durch Schleifen zum Teil wieder entfernt, ein buntes Farbenspiel hervorrufen. Auch das chinesische Email findet sich hier, zunächst als Zellenemail auf Gefässen, als translucides, namentlich an Schmucksachen, schliesslich als Maleremail, das freilich unter dem Einfluss der letzten Epoche des chinesischen Porzellans keine allzu reiche Entwicklung erfahren hat. Auch die Lackmalerei scheint in China keine allzu mannigfaltige Ausbildung gefunden zu haben, jedenfalls für dies Land nicht das geworden zu sein, was sie für Japan gewesen ist. Der bekannteste Typus, der geschnittene rote Lack, ist auch im Hamburger Museum vertreten, daneben eine alte Malerei in Gold- und Silberlackrelief, die zugleich einen Begriff zu geben vermag von der chinesischen Malerei überhaupt und jenem Naturalismus, der nur zu oft für das Alleingut der Japaner gehalten wird. Am wenigsten durchgebildet ist dagegen wohl im Hamburger Museum die Abteilung der Metallverarbeitung, die in der chinesischen Dekorkunst neben dem Porzellan als uralte hierarchische Kunst wohl die grösste Rolle gespielt hat. Immerhin ist aber auch diese Abteilung reich genug, um die Mannigfaltigkeit der verwandten Metalle und ihrer Bearbeitungen zu zeigen, als deren höchstes Erzeugnis hier die Bronze, nicht, wie bei uns, die Bearbeitung der Edelmetalle gilt. Freilich, die höchste Qualität ist auch hier nicht vertreten, findet sich überhaupt wohl nur an ganz wenigen Stellen in Europa. Gerade bei der chinesischen Bronze empfinden wir eben noch einmal so recht, wie sehr unsere ganze Kenntnis der chinesischen Kunst nur Stückwerk ist und solches wohl für lange Zeit noch bleiben wird.

ERNST ZIMMERMANN

DIE JAPANISCHE KUNST

EIN besonderes Verdienst des Museums ist es, die Bedeutung Japans für die moderne Kunst und namentlich für das Kunstgewerbe nicht nur früher erkannt zu haben, als irgend welche andere öffentliche Sammlung Europas, sondern bis auf den heutigen Tag die Erzeugnisse dieses Landes mit einem Eifer und einer Gründlichkeit gesammelt zu haben, die ihresgleichen suchen.

Sind auch erst drei Jahrzehnte vergangen, seitdem die japanische Kunst zum ersten Male in nennenswertem Umfang zur Kenntnis der Deutschen gelangt ist — auf der Wiener Weltausstellung von 1873 —, so hat diese Kunst doch so rasch und so nachhaltig Einfluss auf unser Empfinden gewonnen, dass sie den historischen Stilen Europas an Bedeutung fast gleichgesetzt werden muss. Dem modernen Kunstgewerbe gar, das sich Jahrzehnte lang vergeblich bemüht hatte, durch Anleihen bei diesen historischen Stilen neue Kraft zu gewinnen, hat sie überhaupt erst zur Selbständigkeit verholfen.

Fragen wir, welche Eigenschaften der japanischen Kunst ihr diese hervorragende Stellung gesichert haben, so muss von jenen Erzeugnissen abgesehen werden, welche wesentlich dazu beigetragen haben, die Kenntnis japanischer Verzierungsweise bei uns zu verbreiten. Weder die wirkungsvollen Porzellanvasen des 17. Jahrhunderts, die einst den Stolz der Fürstenhöfe Europas bildeten und jetzt noch in überwältigender Fülle in der Dresdner Porzellansammlung erhalten sind, noch die zahlreichen modernen Gebrauchsgegenstände, welche zu einem fast unentbehrlichen Bestandteil unserer Wohnungen geworden sind, vermögen einen richtigen Begriff von der Eigenart des japanischen Geschmacks zu geben, da beide Arten von Gegenständen in ihrer Form- wie

ihrer Farbengebung bereits vielfach der europäischen Anschauungsweise angepasst sind.

Die national-japanische Kunst dagegen, wie sie sich durch den Zeitraum eines Jahrtausends bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, unterscheidet sich von der europäischen dadurch, dass sie gar nicht darauf ausgeht, Kunstwerke in unserem Sinn, also Schmuckstücke als solche zu schaffen, sondern sich damit begnügt, den für den Gebrauch bestimmten Gegenständen durch Anbringung geeigneter Verzierungen die künstlerische Weihe zu verleihen. Die Form dieser Gegenstände ist gewöhnlich schon durch Jahrhunderte alte Übung festgestellt und bietet dem Künstler kaum Veranlassung, sie weiter oder anders auszubilden; selbst in der Bildhauerei und der Malerei handelt es sich meist um altüberlieferte Motive, an denen nicht gerüttelt wird. Ob der Gegenstand als solcher klein, unscheinbar, von geringer Bedeutung ist, kommt für den japanischen Künstler nicht in Betracht, da er weder unser Streben kennt, ihm durch die künstlerische Gestaltung das Gepräge der Schönheit zu geben, noch bei bildlichen Darstellungen das Ziel verfolgt, der Natur so nahe wie möglich zu kommen. Poetischer Gehalt, künstlerische Eigenart, technische Vollkommenheit, das sind die Eigenschaften, die er in dem Kunstwerk auszudrücken sucht, nicht Schönheit oder Naturwahrheit. Daher engen ihn auch weder Regeln noch Rücksichten bei seinem künstlerischen Schaffen ein. Um einen starken persönlichen Eindruck zu erzeugen, dazu sind ihm aber alle Mittel recht.

Dieses ungebundene, impressionistische Verfahren hängt mit dem Wesen der chinesischen Kunst, als der Stammutter der japanischen, aufs engste zusammen. Die möglichst schlagende Wiedergabe eines poetischen Gedankens mit Hülfe der bildlichen Darstellung bildet deren Ziel; wie die Schriftzeichen eine Empfindung, so sollen die Bildzeichen eine Anschauung in der knappsten, abgerundetsten und doch durch ihren inneren Gehalt anregendsten Form mitteilen; daher die Zusammenfas-

sung der Schreib- und der Zeichenkunst unter den Begriff der Schönschrift, die wir am besten als Ausdruckskunst umschreiben können.

Da die Darstellung somit nur Mittel zum Zweck ist, so kommt es dem Japaner darauf an, aus der Natur die ausdrucksvollsten Formen herauszuheben, um sowohl den Bau wie die Bewegung und den Geistessgehalt der Dinge in der überzeugendsten Weise darzustellen. Alles, was einem solchen Zwecke nicht dient, den Zusammenhang der Dinge, ihre Einordnung in den Raum, ihre wirkliche Erscheinung, kann er unberücksichtigt lassen. So fremd ihm infolgedessen der Realismus geblieben ist, hat er die Beobachtung der Natur doch bis zu einer Schärfe ausgebildet, die nur in den höchsten Leistungen der europäischen Kunst ihr Gegenstück findet.

Andererseits aber zieht er alle Mittel heran, welche geeignet sind, den beabsichtigten Eindruck aufs kräftigste zu unterstützen, vor allem die Farbe und das Verhältnis der Töne zu einander. Während in Europa nur zu wenigen Zeiten die Ausdrucksfähigkeit der Farben zur Geltung gelangt ist, nach der Seite der reinen Farben im Mittelalter, nach der Seite der harmonischen zur Zeit von Rembrandt und Velazquez, ist sie in Japan stets berücksichtigt und zu ihrer höchsten Vollkommenheit ausgebildet worden und zwar dadurch, dass keine Verunreinigung, sondern nur eine Abmilderung der reinen Farben, sowie deren mit der Kraft der Naturnotwendigkeit wirkende Zusammenstellung angestrebt wurde. Die Bedeutung der Farbenflecke für die Komposition eines Bildes, namentlich der Gegenüberstellung von Schwarz und Weiss, hat aber Europa überhaupt erst von den Japanern gelernt.

Sind die Japaner in all diesen Beziehungen für uns geschmackbildend geworden, haben sie uns von den Fesseln der Symmetrie und der Regelmässigkeit befreit, so muss einer ihrer grössten Vorzüge doch immer in der technischen Vollendung erblickt werden, womit sie das, was sie geben, nach dem vollen Mass ihrer Kräfte

durchführen. Diese Geschicklichkeit und Gewissenhaftigkeit sichert ihren Werken für alle Zeiten einen hervorragenden Rang unter den Kunsterzeugnissen überhaupt, vor allem unter denen des Kunstgewerbes, das sie auf den Gebieten besonders der Keramik, der Metallarbeit und der Lackmalerei um Leistungen durchaus eigener Art bereichert haben.

Überblickt man die Entwicklung der japanischen Kunst, so gewahrt man, dass sie, wenngleich in ihren Grundzügen durch die Jahrhunderte gleich geblieben, doch zu den einzelnen Zeiten eine sehr verschiedene Höhe künstlerischer Vollendung angenommen hat. Und zwar nicht etwa in dem Sinne, dass sie sich von ihren Anfängen an stetig vervollkommnet hätte und dann plötzlich herabgesunken wäre, sondern eher in der Form einer durch die verschiedenartige Gestaltung des Zeitgeistes bedingten Wandlung, die wohl durch die allmähliche Verfeinerung der Technik den Eindruck einer fortschreitenden Entwicklung erwecken konnte, im Grunde aber bereits frühzeitig ein Nachlassen der gestaltenden Kraft verriet. Wie bei der Mehrzahl der Erfindungen müssen auch hier die frühesten, noch aus der Zeit des chinesischen Einflusses stammenden Erzeugnisse des 8. bis 10. Jahrhunderts n. Chr. als die eigenartigsten, vollkommensten und kraftvollsten bezeichnet werden. Das eigentliche Mittelalter, das im 13. und 14. Jahrhundert gipfelt, bildete dann den national-japanischen Stil aus, der die ganze Folgezeit mit einer Fülle anregender und nicht zu übertreffender Vorbilder versorgte. Vom 16. Jahrhundert ab aber machte sich bereits die Verfeinerung in der Ausführung in zunehmendem Masse geltend, wenn auch zeitweilig — im 17. Jahrhundert — durch eine Art Renaissance unterbrochen, die sich wieder den kräftigen Vorbildern der Vergangenheit zuwendete und durch den Namen Korins gekennzeichnet wird. Im 18. Jahrhundert treten sogar die Ansätze zu einer neuen, mehr volkstümlichen, mehr naturalistischen Art hervor, die jedoch bereits gegen das Ende des Jahrhunderts in Manier verfällt und

im 19., unter dem zunehmenden Einfluss der auf ganz andere Ziele ausgehenden europäischen Kunst, allmählich ganz verrohte.

Grosse Bedeutung kommt auch dem Gegenständlichen in der japanischen Kunst zu. Ordnet man, wie das z. B. bei der älteren der beiden Sammlungen von Schwertzieraten im hamburgischen Museum geschehen ist, innerhalb der einzelnen Materialien und Techniken die Erzeugnisse nach den Darstellungen, so sieht man, mit wie unermüdlichem Spürsinn und nie erlahmender Kraft die Japaner das ganze Bereich der Natur, der Geschichte und Sage, des Alltagslebens den künstlerischen Zwecken dienstbar machen; vergleicht man weiter die Art und Weise, wie ein und dasselbe Motiv zu den verschiedenen Zeiten behandelt worden ist, so wird das Verhältnis der späteren Nachahmungen zu dem ursprünglichen Original in besonders belehrender Weise hervorspringen. Es zeigt sich dann, welche Kraft und künstlerische Vollendung in den so schlicht und selbstverständlich erscheinenden Urbildern enthalten ist, während die bestechende Verfeinerung der Wiederholungen nur zu häufig einen Mangel an individueller Gestaltungskraft verdeckt. Das persönliche Element aber bildet in der japanischen Kunst, fast noch mehr als in der europäischen, den entscheidenden Massstab für den Wert der Kunstwerke.

WOLDEMAR v. SEIDLITZ

JAPANISCHE LACKE

DIE Japaner haben sich allezeit als bescheidene Schüler der Chinesen und Koreaner bekannt und stets offenherzig zugegeben, dass z. B. ein grosser Teil ihrer Malerei und ihrer Keramik nichts ist als der matte Abglanz chinesischer und koreanischer Vorbilder. Um so mehr haben wir Grund, dem Zeugnis der Japaner zu vertrauen, wenn sie stolz auf ihre Lackkunst und neben ihr auf ihre Schwertzierate als edelsten Titel nationalen Künstlerruhmes hinweisen, obgleich wir von chinesischer Lackkunst, deren künstlerische Leistungen kaum zu überschätzen sein werden, so unendlich wenig wissen, dass uns jede unmittelbare Vergleichung unmöglich ist. Indessen haben die Chinesen selbst, die im 15. Jahrhundert ihre besten Lackkünstler Schüler der Japaner werden liessen, anerkannt, dass technisch und künstlerisch die japanischen Lacke den chinesischen überlegen sind. Immerhin ist auch die Dankesschuld des japanischen Lackkünstlers China gegenüber nicht gering. Denn dass er den Lackbaum zu pflegen und seinen Saft zu verwenden von den Chinesen gelernt hat, können wir schon daraus schliessen, dass die japanische Lackkunst gerade in jener Zeit ihre ersten künstlerisch wertvollen Werke und ihre wesentlichsten, unendlich mühevollen und eine Jahrhunderte lange Handwerksübung voraussetzende Techniken geschaffen hat, in der eine übermächtige Welle chinesischen Einflusses nach der anderen den japanischen Boden überschwemmte und befruchtete. Und auch in späterer Zeit, in der der sinkende künstlerische Geschmack nach technischer Bereicherung suchte, hat die japanische Lackkunst eine Menge, übrigens wenig erfreulicher, chinesischer Techniken übernommen.

Im ganzen aber besitzt die japanische Lackkunst eine ganz andere nationale Selbständigkeit, wie die grosse Malerei und Skulptur und die übrigen Kleinkünste, höchste künstlerische Vollendung, und eine technische Vollkommenheit, die weder von den europäischen Surrogaten des Lackes, noch von den technisch immer mangelhaften chinesischen Lacken erreicht wird. Jener geheimnisvolle Zauber freilich, der mit so seltsamer Gewalt aus den edelsten Werken der japanischen Keramik strahlt und sie so weit über alle europäische Zierkunst erhebt, ist nur den wunderbaren Werken der Frühzeit eigen.

Der japanische Lack der besten Zeit ist nahezu unverwüstlich — unempfindlich gegen Säuren, heisse Flüssigkeiten, Asche und dergleichen und mechanisch fast unverletzlich und hat daher schon aus rein praktischen Gründen im Haushalt des Japaners eine Rolle gespielt, wie keine zweite gewerbliche Technik. Man kann sagen, dass Geräte aus jedem Material gelackt worden sind — nicht nur aus Holz, sondern aus Papiermasse, Leder, Thon, Metall — und dass alle Geräte, die nicht sehr starken mechanischen Beschädigungen widerstehen sollen, wie die Schwertzierate, oder grosser Hitze, wie manche Küchen- und Speisegeräte, gelegentlich oder ausschliesslich aus gelacktem Material hergestellt wurden.

Die einzige nennenswerte öffentliche Sammlung japanischer Lacke in Deutschland ist die des Hamburgischen Museums. Obwohl sie die feinsten Reize des Makiye uns nicht enthüllen kann, da sie fast nur Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, einer Zeit beginnenden oder vollendeten Verfalls, enthält, und so weit sie auch an Vollständigkeit hinter der reichen Sammlung von Schwertzieraten zurücksteht, kann sie doch an einer Menge der verschiedensten gelackten Geräte die unendlich geschmackvolle und diskrete, die dürre Nützlichkeit des Gerätes poetisch verklärende Dekoration dieser Farbenwunder und fast alle gebräuchlichen Lacktechniken demonstrieren. Die stattliche Reihe japanischer

Lacke durch ein oder anderes Meisterwerk der ersten Tokugawa oder gar der klassischen Lackperiode unter den Ashikaga-Shogunen zu ergänzen — von Erwerbung von Lacken der Hojo- oder der Fujiwaraperiode kann ja kaum die Rede sein —, ist freilich nur dann leicht, wenn man sich bescheiden mit den meisterlichen Imitationen späterer Zeit begnügt. Die wunderbaren alten Lacke, deren rätselvolle Schönheit keine noch so gelungene Nachbildung erreicht, haben die Japaner von jeher eifersüchtig festgehalten.

Die Lackkunst ist die älteste der japanischen Zierkünste. Ihre Anfänge verlieren sich im Dunkel von Japans Märchenzeit, aus dem 8. Jahrhundert schon sind uns Lackwerke von höchster Schönheit und technischer Vollendung erhalten, und im 10. Jahrhundert, als die Keramik und die meisten Metallkünste kaum über ihre ersten Anfänge hinaus waren, hat sie technisch nur sehr wenig und künstlerisch fast gar nichts mehr zu lernen, ja man kann diese Zeit, in der sich die Lackkunst nur mit der Malerei und Kalligraphie in die Ehren des üppigen Hofes in Kioto teilt, das goldene Zeitalter des Makiye nennen. Der edelste Goldlack mit den kostbarsten Einlagen aus Perlmutter, Elfenbein, Schmelzen und Edelsteinen, der schöne, der japanischen Birne ähnlich gesprenkelte Nashijilack bedecken neben dem einfachen Schwarz- und Rotlack nicht nur die Prachtgeräte im prunkvollen Haushalte der Hofadligen, sondern selbst das Zimmerwerk der Paläste und Tempelhallen. Auch das Togidashimakiye, die feinste malerische Lackarbeit, ist zu höchster künstlerischer Vollendung gediehen. In der wilden Zeit der Gempeifehden muss sich der sinkende Geschmack und die verarmende Technik durch Anleihen bei den Chinesen helfen, zu denen z. B. das gelackte Schnitzwerk (Kamakurabori) gehört. Die grausamen, aber prachtliebenden und geschmackvollen Hojo in Kamakura und die Shogune der Ashikagadynastie führen dann die Lackkunst auf ihren höchsten Gipfel, den die grossen Dynastien von Lackkünstlern die Igarashi und Koami bezeichnen. Das Takamakiye, die

erhabene Lackarbeit, erhält in dieser Zeit seine erste und höchste Ausbildung, unter dem Einfluss malerischer Vorbilder der Tosaschule.

Die verwegene Abenteurerzeit zwischen den Ashikaga und Tokugawashogunen hat wenig Raum für die raffinierten Künste des Lackes, und selbst in Hideyoshis Tagen erreichen sie bei aller Pracht nicht wieder dieselbe Höhe wie an dem glänzenden Hof der Ashikaga. Erst in den Friedensjahren des Tokugawa beginnt unter dem Einflusse talentvoller und origineller Maler, wie des Kalligraphen Koetsu, wie Korins und Ritsuos, ein neuer Aufschwung, der sich zunächst aufs Technische richtet. Die klassische Schule der Koami und Igarashi besteht daneben fort, verbleicht aber vom 17. Jahrhundert ab vor dem technischen Sprühfeuer der shogunalen Hofkünstler der Koma- und Kajikawa-Schulen. Immerhin geben auch in dieser Zeit Werke, wie das schöne Makura (Kopfkissen) mit den Symbolen glückseligen Alters und dem Baku, dem Vernichter böser Träume, die Schreibgarnitur mit Landschaften im Koamistil, der schöne, grosse Kasten für Schreibgerät, den aussen eine kürbisumrankte Hecke, innen betaute Herbstgräser auf dem schönsten Nashiji-grund verzierer, der Kasten mit dem strengen und ruhigen Decor von Schmetterlingswappen und der Muschelspielbehälter mit den Aoiwappen in Gold- und Silberfolie, uns von der vornehmen älteren Lackkunst den günstigsten Begriff.

Daneben erscheinen die Lackarbeiten, nach den hypergenialen Entwürfen des vornehmen Dilettanten Korin — in unserer Sammlung unter anderen durch den Kasten mit beschneiten Kiefern vertreten — und die bunt eingelegten Werke, wie sie der Fechtmeister des Daimio von Sendai Ritsuo zuerst gearbeitet hat, — der Kasten mit Pinselgeräten, der Schwarzlackkasten mit dem Taschenkrebs, der Kasten mit dem Dichter Narihira u. s. w. — gesucht und unruhig. Den Meister des Togidashilackes am Ende des 17. Jahrhunderts, Shomi Masanari, repräsentieren zwei Inro, eines mit malerischer Affengruppe, das andere mit einer poetischen Landschaft,

die Koma zwei schöne Wachtelkäfige, der eine bezeichnet als Werk des Kiuhaku, deren es vier im 18. Jahrhundert gegeben hat, und mehrere Inro, die Kajikawa endlich sind durch ein schönes, frühes Döschen in Netzkeform und eine grössere Anzahl Inro angemessen vertreten. Den Anfang des 19. Jahrhunderts bezeichnen der treffliche Hara Yoyusai, der elegante Jokasai, die neueste Zeit der letzte der grossen japanischen Lackmeister Shibata Zeshin, ein Schüler einer Seitenlinie der Koma, dessen unglaublich subtile, aber innerlich leere Werke, wie der Teller mit dem Brunnen und das Inro mit den Sakeflaschen, das höchste Entzücken des modernen Japaners erregen. Ein vornehmer Kunstkenner des 15. Jahrhunderts würde wohl anders urteilen.

OTTO KÜMMEL

DIE JAPANISCHEN SCHWERTZIERATEN

„Hana wa Sakuragi Hito wa Bushi“ — „Wie des Kirschbaums Blüte schön ist des Kriegers Stand“ — so wurde im Lande der aufgehenden Sonne der Krieger besungen, dessen „Seele“ das Schwert war. Um nun diese Seele möglichst zu verschönern, verwandte man allerlei kostbare Stoffe zu ihren Verzierungen; vor der Zeit Yujos (gestorben 1512) jedoch waren solche Verzierungen nur einfach und konventionell, ja primitiv.

Von den Stichblättern der ältesten Zeit ist einige Kunde überliefert; die Frühzeit der anderen Schwertzieraten liegt noch im Dunkel.

Mit Ausnahme einiger prähistorischen, ausgegrabenen Stichblätter von absonderlicher Form ist das älteste Stichblatt gewöhnlich schmal und dick, etwa wie die Parierstange des mittelalterlichen europäischen Schwertes, oftmals viel dicker als breit, während das spätere Stichblatt vielfach breiter als dick ist. Solches Stichblatt heisst, wenn es beiderseits mit einem bogenförmigen Ansatz versehen ist, Shitogi-Tsuba, weil diese Form dem Kuchen Shitogi ähnlich ist. Eine andere Art des Stichblattes heisst Aoi-Tsuba, so genannt, weil diese Form aus vier Aoi-Blättern gebildet ist, deren Spitzen sich nach aussen richten. Diese zwei Arten des Stichblattes bestehen meist aus Bronze und sind für das Zeremonialschwert bestimmt gewesen, dessen Klinge oft aus Blei oder Holz bestand. Anders war das Stichblatt des Schlachtschwertes. Dieses war von Mokko-Form, d. h. gestaltet wie der vierpassförmige Durchschnitt einer Melone, oder rund, selten rechteckig; es bestand meistens aus schwarz gelacktem Leder und heisst dann Neri-Tsuba, oder aus Eisen, selten aus anderen Metallen und war unverziert.

Im „Catalogue de la collection des gardes de sabre japonaises au Musée du Louvre“ bildet T. Hayashi zwölf durchbrochene, eiserne Stichblätter ab, die er als Arbeiten des 10. bis 14. Jahrhunderts bezeichnet. Dies widerspricht aber der Behauptung des japanischen Archäologen Sakakibara Kozan (gest. 1798), der in seinem 1795 erschienenen Werke „Hompo Tokenko“ schreibt, dass durchbrochene Stichblätter nicht früher als in der Zeit des Shogun Yoshinori (1402—1441) vorgekommen seien. Diese Behauptung ist sehr glaubwürdig, weil Sakakibara sie dem Muromachi Kaki (Geschichte des Muromachi-Shogunats) entnommen hat. Freilich ist im Izukushima Zuye, einem die Tempelschätze zu Izukushima behandelnden Werke, ein grosses Stichblatt aus schwarz gelacktem Eisen mit vier Aoi-förmigen Durchbrechungen abgebildet, das der Überlieferung nach zu dem Schwerte des Taira no Noritsune (gest. 1185) gehört haben soll. Der Verfasser des Buches zweifelt aber hieran, da die Klinge des Schwertes mit dem Namen des Schwertfegers Yukiyoshi bezeichnet ist, der viel später als 1185 lebte. Dieses Stichblatt giebt uns also keinen Beweis, dass es vor Yoshinoris Zeit durchbrochene Stichblätter gegeben hat. Erst von dieser Zeit an führte man verschiedene Durchbrechungen in Stichblättern aus, wie die historische Sammlung der japanischen Schwertzieraten des Museums in ihren ältesten, zum guten Teil aus der Sammlung Hayashis stammenden Stichblättern veranschaulicht.

In Yoshimasas Zeit (Yoshimasa: 1435—1490) vertreten zwei grosse Künstler aus seiner nächsten Umgebung jene Künste, die ohne chinesischen Einfluss in Japan sich entwickelt haben: die Makiye-Lackkunst und die Schwertzieraten-Kunst. Der berühmteste Vertreter jener Lackkunst ist Koami Michinaga, und derjenige der Kunst der Schwertzieraten Goto Yujo.

Wie Koami Michinaga für Takamakiye (Goldlackrelief) des Mitsunobu und für Togidashimakiye (polierte Goldlackmalerei) des Noami und des Soami Bilder als Vorlagen benutzte, so erhielt Yujo oft Entwürfe für seine

Arbeit von seinem jüngeren Freunde Ko-Hogen Moto-nobu. Yujo kopierte aber die Bilder dieses Malers nicht, sondern brauchte sie nur als Vergleichsmittel. Der Stil von Yujos Arbeit ist nicht naturalistisch, auch nicht malerisch, sondern ein Stil der Ciselierkunst, wie Noda Yoshiaki mit Recht sagt.

Die Nachkommen Yujos waren meist hervorragende Künstler und erbliche Schwertverzierer der Shogunen. Sämtliche Künstler der Schwertzieraten, ausgenommen die Tsuba-Meister, die vornehmlich Stichblätter arbeiteten, waren Schüler der Goto oder standen vollständig unter ihrem Einfluss.

Die ersten Meister der Goto-Schule pflegten ihre Werke nicht namentlich zu bezeichnen. Als solche, ursprünglich nicht bezeichnete, aber von späteren Meistern der Schule als Werke ihrer Vorfahren identifizierte Stücke sind hervorzuheben: ein als Arbeit des Yujo (gest. 1512) von Shinjo (gest. um 1830) identifiziertes Kozuka aus Shakudo, das auf Nanakogrund in erhabener Gold- und Silbereinlage eine Flöte zeigt; ein als Arbeit des Renjo (gest. 1709) von Hojo (gest. 1856) identifiziertes Kogai und Kozuka, die in ebensolcher Ausführung mit Pferdegebissen verziert sind. Vom Künstler selbst bezeichnet ist das goldene Menuki in Gestalt eines Paulowniazweiges, ein Werk des Ichiju (gest. 1755), eines Schülers des Tsujo.

Die Tsuba-Kunst wurde seit der älteren Zeit bis zum Umsturz des Shogunats als ein besonderes Fach betrieben. Abgesehen von einzelnen Künstlern von Ruf, wie Kaneiye, sind am berühmtesten die aus der Familie der Umetada hervorgegangenen Tsuba-Künstler. Auch die Stichblätter aus der Provinz Higo — Higo-Tsuba —, aus der Stadt Hagi in der Provinz Nagato — Hagi-Tsuba —, aus Akasaka in Yedo — Akasaka-Tsuba —, aus der Schule des Masatsune in Yedo und diejenigen von Künstlern des Namens Kinai in der Provinz Yechizen stehen in gutem Ansehen. Bei weitem weniger die Arbeiten der Schule Sotens in der Provinz Omi. Bezeichnet als Werk des in der zweiten Hälfte des

15. Jahrhunderts arbeitenden Kaneiye ist das eiserne, mit Gold und Silber erhaben ausgelegte Tsuba mit kleinen Bambus- und Kikio-Blüten in der Mondnacht. Bezeichnet von Umetada Shiyeyoshi und datiert von 1662 ist ein Tsuba, das innerhalb eines eisernen Reifens fünf fächerförmige Papierblätter darstellt, deren Seiten aus zwei verschiedenen Metallen bestehen und in erhabenen Gold- und Silbereinlagen einerseits mit einem beschneiten Zaun, der untergehenden Sonne, Garnwickeln u. s. w., anderseits mit Gedichten verziert sind. Unter den Beispielen von Higo-Tsuba ist das eiserne Tsuba mit dem Fuji-Berg, in durchbrochenem Schattenriss, bezeichnet Shigetsugu (1744—1784). In der Gruppe der Hagi-Tsuba trägt ein eisernes durchbrochenes Tsuba mit zwei frei behandelten Kiku-Uchiwa, d. h. Blattfächern in Gestalt von Chrysanthemumblüten, den Namen des Kaneko Yukinaka mit dem Datum 1647. Die Akasaka-Tsuba sind vertreten durch ein eisernes Tsuba mit Wappenrunden von der Hand des Akasaka Tadatoki, vom Ende des 18. Jahrhunderts. Bezeichnet als Arbeit des 1724 gestorbenen Masatsune in Yedo ist das durchbrochene Tsuba mit Trauben innerhalb eines Reifens. Unter den zahlreichen, die Bezeichnung Kinai tragenden, aber schwer auf einen bestimmten unter den fünf Meistern dieses Namens zurückzuführenden Tsuba ist das schöne und kräftige Tsuba mit der rund gelegten Awoi-Pflanze als eine Arbeit eines gegen Ende des 17. Jahrhunderts thätigen Meisters jenes Namens anzusehen.

Nach der Periode Genna (1615—1624) herrschte allgemeiner Friede in ganz Japan, und die Kunst entwickelte sich zu voller Blüte. Die Daimios stellten die Künstler erblich an und liessen sie ihre Kunst ruhig ausüben. So geschah es auch den Künstlern der Schwertzieraten, die früher schon in Kioto und Fushimi für Hideyoshi gearbeitet hatten. Ein Teil dieser Künstler wurde durch den Daimio von Kaga berufen, bewahrte dort den ausgeprägten Charakter der Hideyoshi-Zeit und that sich im sogenannten Kaga-

Zogan (Inkrustation von Kaga) oder Kaga-Bori (Kaga-Ciselieren) hervor. Ein anderer Teil ging nach Yedo, wo die Kunst überhaupt erst jetzt zu blühen anfang. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entspross nun aus diesen von Kioto ausgewanderten Künstlern ein grosser Meister und trat der mächtigen Goto-Schule entgegen. Dieser ist der berühmte Yokoya Somin.

Er war, wie sein Adoptivvater Soyo, Künstler des Shogun und arbeitete anfänglich ganz im Goto-Stil, so dass man seine Arbeit von der der Goto nicht unterscheiden konnte. Dies war aber Somins Absicht nicht, sondern sich durch einen eigenen Stil einen Namen zu machen. So verzichtete er auf sein Gehalt und schuf einen neuen Stil, genannt Yefu-Kebori, d. h. male-riche Gravierung. Entwürfe für seine Arbeiten entnahm Somin Bildern von Tanyu oder von seinem guten Freunde Hanabusa Iccho. Auch war Somin mit dem Querformat des Kozuka, mit welchem die Goto-Schule sich begnügte, nicht zufrieden; er benutzte gern das Hochformat mit grossen gravierten Darstellungen, was bis dahin unbekannt war. Somins Einfluss auf die Kunst der Schwertzieraten war so gross, dass selbst der berühmte Tsujo, der elfte Meister der Goto, von Somins Stil beeinflusst wurde. Als charakteristische Beispiele sind unter den Arbeiten der Yokoya-Schule hervorzuheben das mit dem Namen des ersten, 1733 gestorbenen Somin bezeichnete Kozuka aus Shibuichi, mit der gravierten Darstellung eines badenden Kindes, und das vom zweiten Soyo (gest. 1779) gravierte Tsuba aus dem gleichen Metall mit einem Löwen und blühenden Päonien.

Ungefähr hundert Jahre vor Somin wurde eine alte, vergessene Technik durch den Ciseleur Hirata Donin (gest. 1646) wieder aufgenommen und in die Kunst der Schwertzieraten eingeführt. Das war die Shippo (Email)-Kunst, die schon in der Nara-Periode (710—784) bekannt, jedoch später verloren gegangen war. Diese Kunst blieb das erbliche Geheimnis des Hirata-Geschlechts, und ausser deren Schüler Suge Nagaatsu hat niemand

sie erlernt, bis Kaji Tsunekichi (gest. 1883) sie ganz unabhängig von den Hirata in der Jahresperiode Tempo (1830—1844) wieder emporgebracht hat.

Den Namen des Gründers der Schule, Hirata Donin, trägt das Kozuka mit dem Fuji-Berg in mehrfarbigem, erhabenen Email auf schwarzem Shakudogrund. Von dem zu Anfang des 19. Jahrhunderts lebenden Hirata Harunari bezeichnet ist ausser anderen Stücken das eiserne Tsuba in Gestalt eines Stückes Kiefernrinde, auf dem Tsuta-Ranken und allerlei Insekten in Einlagen verschiedener Metalle und mehrfarbigem Email ausgeführt sind.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt eine neue Schule — die Nara-Schule — hervor, die sich durch naturalistische und geschmackvolle Darstellung auszeichnet, aber erst im 18. Jahrhundert durch Toshinaga, Yasuchika, Joi, den Meister des Flachreliefs, und Masayuki berühmt wurde.

Unter den zahlreichen Werken von Meistern dieser Schule trägt das Fuchikashira aus Shibuichi mit dem Adler und Wellen in hohem Relief und Goldeinlagen den Namen des Toshinaga (gest. 1737). Das kupferne, mit verschiedenen Metallen erhaben eingelegte Tsuba, das einerseits einen Tausendfuss neben einem vermorschten Brückenpfosten, anderseits eine Pfeilspitze zeigt, die an den Schuss erinnert, mit dem der Held Hidesato den Tausendfuss am Omi-See erlegte, trägt die Bezeichnung Tou, einen Namen, mit dem Yasuchika (gest. 1744) zeichnete. Den Namen des dritten der drei berühmten Nara-Meister, Joi (gest. 1761), trägt das Tsuba aus Shibuichi mit dem Chinesen Shoki als Teufelaustreiber in flachem, teilweise versenktem Relief. Als Arbeit des Masayuki (gest. 1769) bezeichnet ist das eiserne Tsuba, auf dem in versenktem Relief und mit Einlagen verschiedener Metalle dargestellt ist, wie der chinesische Gelehrte Shain unter einem mit Leuchtkäfern gefüllten Beutel in einem Buche studiert.

Diese drei Familien — Goto, Yokoya und Nara — bilden die Hauptschulen der Kunst der Schwertzieraten;

sie behaupteten ihren Stil aber nicht in strenger Sondernung, sondern mischten ihre Weise. Andere zahlreiche Künstlerschulen sind nichts anderes als Abwandlungen dieser Hauptschulen, so auch die Omori-Schule, zu der Teruhide gehört, der Meister des von 1785 datierten Fuchikashira, das auf fischrogenartig gekörntem Shakudo Löwen und Päonien in hohem Relief verschiedener Metalle darstellt.

Im 18. Jahrhundert, besonders in dessen erster Hälfte, erreichte die Kunst der Schwertzieraten ihren Höhepunkt. Ausser den oben genannten Meistern arbeiteten Naomasa (Yanagawa) und Jimpo in Yedo und etwas später Naoshige und Nagatsune in Kioto. Besonders that sich der letztere dadurch hervor, dass er Somins Stil mit dem der Goto sehr geschickt vereinigte und Pflanzen und niedere Tiere vollständig naturalistisch darstellte, wie die Bilder seines Mitschülers, des berühmten Malers Okio, von dem Nagatsune auch verschiedene Entwürfe für seine Arbeiten erhielt. Auch diese Meister sind durch charakteristische Beispiele vertreten. Yanagawa Naomasa (gest. 1757) hat das Fuchikashira bezeichnet, auf dessen gekörntem Grunde eine dem oben erwähnten Werke des Teruhide ähnliche Darstellung in hohem Relief aus Gold und Silber ausgeführt ist. Die Bezeichnung Tsu Jimpo (gest. 1762) trägt das Kozuka aus Shakudo, das ebenfalls auf Nanakogrund in hohem Relief Päonienblüten mit goldenen Staubfäden zeigt. Von Naoshige (gest. 1780) bezeichnet ist das eiserne Tsuba in Gestalt einer rund gelegten Kiefer. Von Nagatsune (gest. 1786) endlich ist das Fuchikashira aus Shibuichi bezeichnet, auf dem in graviert Darstellung mit flachen Einlagen verschiedener Metalle Kraniche und Chrysanthemumblüten zu sehen sind.

Auch in den Provinzen waren hervorragende Künstlergruppen thätig, von denen ausser der schon erwähnten Kaga-Gruppe die Mito-Künstler besondere Erwähnung verdienen. Werke von Mito-Künstlern sind u. a. das eiserne Tsuba in durchbrochener, sehr kräf-

tiger Arbeit mit dem Adler, der auf ein aus seiner Höhle lugendes Äffchen herabstösst, bezeichnet von dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts thätigen Motonori; sowie das eiserne Tsuba, auf dem in flachem Relief, Gravierung und Einlagen von Gold und Shibuichi der Chinese Pêh I mit dem Farnkraut in der Hand zu sehen ist, bezeichnet von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebenden Motozane.

Später verweichelte die Kunst der Schwertzieraten allmählich, doch ragen noch einige Künstler hervor. Um 1800 trat Mitsuoeki in Kioto auf den Plan, beeinflusst von dem berühmten Maler Ganku (1749—1839). Mitsuoeki gründete die Ozuki-Schule, welcher der berühmte Natsuo angehört. Als Beispiel einer Arbeit dieser Schule ist das von Mitsuoeki bezeichnete Tsuba aus gelber Bronze hervorzuheben, auf dem in graviertem, zum Teil reliefartig behandelter Darstellung ein alter, als der Priester Hakuzosu verkleideter Fuchs neben einer Falle mit einer Maus als Lockspeise zu sehen ist, belauert von dem auf der Rückseite dargestellten Jäger.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Haruaki und Kiyonaga in Yedo und Ichijo in Kioto thätig. Der hervorragendste von diesen Meistern ist Ichijo, für dessen Arbeiten der bekannte Maler Yosai (1788—1878) oft Entwürfe lieferte. Auch hier heben wir aus den zahlreichen Beispielen einige besonders kennzeichnende hervor. Bezeichnet als ein Werk des 1859 gestorbenen Haruaki ist das kupferne Kozuka mit der durchschnittenen Limone in hohem Relief verschiedener Metalle auf gekörntem Grunde. Den Namen des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts thätigen Kiyonaga trägt das Fuchikashira aus Shakudo, auf dem in Nanakogrund der sagenhafte Glücksberg Horaizan in erhabener Arbeit mit Einlagen von Gold und Shibuichi dargestellt ist. Als das schönste unter den zahlreichen Werken des 1876 gestorbenen Ichijo darf das grosse Tsuba aus brauner Bronze mit den drei Dichterfreunden hervorgehoben

werden, der goldenen Mondsichel, den silbernen Kirschblüten in hohem Relief und den zart eingepprägten Schneeglöckchen.

Der letzte berühmte Meister der Schwertzieraten ist Natsuo, der diese Kunst von Alt-Japan zu Neu-Japan überliefert und gegen die Europäisierung bewahrt hat. Natsuos Arbeiten sind naturalistisch und vollständig von der Maruyama- und der Shijo-Malerschule beeinflusst. Wie sein Lehrer Raisho (gest. 1871) sich durch das Malen von Karpfen hervorthat, so gehören Natsuos Karpfen zu seinen besten Arbeiten.

Unter den Arbeiten Natsuos fällt als ein Hauptstück das grosse eiserne Stichblatt auf, das in hohem Relief und Einlagen verschiedener Metalle einen Karpfen zeigt, der, nach einer Fliege schnappend, hoch aus dem Wasser emporschnellt. Es trägt die Jahresbezeichnung 1863.

Mit der Umwälzung im Jahre 1868 und dem 1876 erlassenen Verbot des allgemeinen Schwertragens ist die Kunst der Schwertzieraten zu Ende, und infolgedessen mussten sich die Künstler durch andere Arbeiten ernähren. Selbst Natsuo musste Metallbeschläge für Tabaksbeutel verfertigen, was für einen Künstler der Schwertzieraten eine Schande war.

Die letzten bedeutenden Schwertzieraten, soweit mir bekannt, sind diejenigen, welche auf Befehl des Kaisers von Japan von Natsuo, dessen Schüler Katsuhiko und noch vier anderen Künstlern in der Zeit vom Juli 1893 bis zum Dezember 1896 verfertigt sind.

Die Schwertzieraten sind zweifellos das beste Material zum Studium der japanischen Metallkunst, sowohl vom künstlerischen wie vom technischen Standpunkt; denn die besten Metallkünstler widmeten zu allen Zeiten den Schwertzieraten ihre Kräfte. Wie hoch diese Künstler angesehen waren, sieht man daraus, dass ihnen, wie den Malern und den Bildhauern, nicht selten der Titel Hokio oder Hogen verliehen wurde. Auch vornehme Herren beschäftigten sich als Dilettanten mit dieser Kunst, wie der Hofherr Ishiyama Mototada und der Daimio Akimoto Tsunetomo. Es fehlte auch nicht

an Frauen, die sich mit ihr vertraut machten; die bekannteste ist Jotetsu, Tochter des Meisters Jochiku.

Mit Recht sammeln und sammeln die Europäer eifrig die Werke dieser so hoch geschätzten Kunst. Oft begegnet man aber einseitigen Sammlungen, von denen die einen nur die älteren, eisernen, die anderen nur die neueren, eleganten Arbeiten enthalten. Die grösste und beste, unter Berücksichtigung aller Richtungen zusammengebrachte Sammlung von Schwertzieraten ausserhalb des Stammlandes dieser kleinen Kunstwerke ist die des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

SHINKICHI HARA

JAPANISCHE KERAMIK

DURCHWANDERT man die mit europäischem Porzellan und europäischer Fayence reich gefüllten Säle des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, so staunt man mit Recht darüber, was hier zuwege gebracht ist. Aus allen Schränken funkeln glänzende, das Auge auf sich lenkende Farben. Da sind die Porzellane aus allen grossen und kleinen Fabriken Deutschlands, über deren weisser, hartschimmernder Masse die Künstler Blumen und Früchte, Landschaften und Tiere, Menschen und kleine Genien in bunten Muffelfarben verstreut haben. Da leuchtet das kräftige Rosarot in den Arbeiten der Berliner Manufaktur, da prangt das Eisenrot aus den alten Meissener Zeiten, das schillern die vortrefflich zusammengestimmten Töne der noch nicht hinreichend geschätzten Kloster-Veilsdorfer Arbeiten. Da sind türkisblaue, grasgrüne und tiefblaue Farben auf dem gelblich-weissen, mattglänzenden, weichen Sèvres-Porzellan. Es ist ein strahlendes Bouquet von reinen, starken, lebensfreudigen Farben. In der Fayence sind die Farben einfacher, blau oder rot, grün oder gelb, aber die dekorativen Muster auf dem grauweissen Grunde sind grösser und stärker. Die echten Majoliken, die Strassburger, Marseiller und Holsteiner Fayencen sind freilich oft bunt genug, und kommen dann noch spanische und italienische Lüsterfarben hinzu, so wird die Gesamtwirkung der Fayencen kräftiger als die des Porzellans. Das ist Farbenpracht für lebensfreudige Menschen mit starken Nerven, die nicht genug haben können von allem, was strahlt und schimmert.

Dann überschreitet man die Schwelle zu dem Zimmer der japanischen Keramik, man kommt von einer Samm-

lung der berühmtesten Produkte der hoch gepriesenen europäischen Kultur zu den bis vor wenigen Jahren noch fast unbekanntten Arbeiten des fernen ostasiatischen Reiches — es ist, als käme man in eine andere Welt. Wie sanft und ruhig, bescheiden und still wirken nicht diese Arbeiten. Da sind keine grossen Prunkvasen in europäischem Stil, keine Schauteller, keine verschnörkelten Terrinen, da sind keine lauten Farben. Aber sie machen doch keineswegs einen so schwerfälligen, monotonen Eindruck, wie eine Reihe brauner rheinischer Krüge mit den etwas bäurischen Formen, oder wie die harten grauweissen Töne der „Siegburger Schnellen“. Sieht man genauer zu, so erschliesst sich dem Auge die reiche Mannigfaltigkeit und die feine Zusammensetzung der gebrochenen Farben, die ruhige Harmonie, die in den einfachen Linien der Formen liegt. Je mehr man sich darin vertieft, um so grösser wird die Freude und der Genuss. Die Sinne werden geschärft und verfeinert. Es ist wahrlich ein vornehmes Volk, das dies Kunsthandwerk hervorgebracht hat. Ja, wenn man von hier wieder zu der europäischen Keramik zurückkehrt, dann versteht man, warum die Chinesen und Japaner im 17. und 18. Jahrhundert und die Japaner abermals zu Ende des 19. Jahrhunderts ihren nationalen Stil geändert und prahlende Exportware gemacht haben, um sich dem Geschmack der „westlichen Barbaren“ anzupassen.

Im hamburgischen Museum ist alles geschehen, damit die japanische Keramik schön und würdig auftreten kann. Die Schränke sind inwendig mit geflochtenen japanischen Matten bekleidet, die Börter sind durch Bambusstöcke gebildet. Die japanischen Matten haben einen graugelben grünlichen Ton, wenn sie neu sind, aber sie verlieren sehr bald den grünen Ton, und die gelbe Farbe bleibt vorherrschend. Da dies jedoch nicht günstig für die Wirkung der Keramik ist, hat der Direktor mit kluger Berechnung die Matten mit grünlichen Tönen lasieren lassen.

Wir vertiefen uns in diese ausgewählte Sammlung und suchen uns klar zu machen, worauf die Wirkung

der japanischen Keramik eigentlich beruht. Jedes Stück ist aus einer persönlichen Überzeugung hervorgegangen, nicht bestimmt, dutzendweise vervielfältigt und dem ersten besten überlassen zu werden, sondern um von einem verständnisvollen Kenner mit Dank hingenommen, gebraucht und aufbewahrt zu werden. Es sind keine grossen Fabriken, die diese Waren verfertigt haben. Eine Menge Kunsttöpfer war über das ganze Land zerstreut, jeder mit seinem kleinen Ofen, in dem er die Masse brannte, die er selber mischte, jeder mit seinen eigenen Glasuren und Farben. Oft haben reiche Edelleute einen Töpfer in ihren Dienst genommen und ihn ausschliesslich für sich arbeiten lassen. Jeder Künstler hat seine persönliche Eigentümlichkeit gehabt oder ist von dem Geschmack seines Mäcens beeinflusst worden. Daher kommt die grosse Abwechslung in den Arbeiten der verschiedenen Provinzen.

Auf jedem Stück suchte der Töpfer seine Glasuren oder seine Zeichnung da anzubringen, wo sie den besten Platz fanden. Es waren keine auswendig gelernten Ornamente, die massenweise über die Flächen des Gegenstandes ausgebreitet wurden, sondern er benutzte mit grosser Sparsamkeit kleine Motive aus der Natur rings umher, aus dem Tier- oder Pflanzenleben, oder was sonst dem Zwecke angemessen war, für den die keramischen Arbeiten geschaffen wurden. Alles war bestimmt, gebraucht und in die Hand genommen zu werden; das macht die japanische Keramik so traulich und intim, im Gegensatz zu vielen europäischen Fabriken.

Die im 16. Jahrhundert eingeführten ceremoniellen Theegesellschaften — die sogenannten Chanoyu — denen der Shogun Hideyoshi feste Formen verlieh, haben zweifellos viel zu dem Aufblühen der Töpferkunst in Japan beigetragen. Es galt, ausgesuchte Arbeiten zu den Chawans (Theeschalen), Chaïres (Theedosen), Mizusashis (Wasserbehältern) und anderen Theegeräten zu besitzen, damit diese unter den Gästen von Hand zu Hand gehen und Bewunderung erwecken konnten.

Aber da die Vorschriften für die Theegesellschaften strenge Einfachheit forderten, ersann der japanische Keramiker auf das sinnreichste, wie er die primitiven, schlichten Formen auf eine nicht in die Augen fallende Weise schmücken konnte. Er erfand die fließenden Glasuren.

Diese Dekorationsweise ist ausschliesslich darauf berechnet, Farbenfreude hervorzurufen. Über eine helle oder dunkle Grundfarbe gleiten dunkle oder helle Glasuren herab, bald durchsichtige, bald gesättigte und dichte, bald glanzvoll schimmernde, bald matte, sammetartige. Dadurch wird oft ein halbedelsteinartiger Schein hervorgebracht, ein Glanz, der genau berechnet ist und in dessen massvoller Wirkung gerade die höchste Kunst liegt. Unserem Auge wird es nicht leicht, sich mit dieser Dekorationsweise vertraut zu machen, namentlich wir Germanen sind oft zu schwerfällig, die feinen Farbenharmonien aufzufassen und zu geniessen.

Um japanische Keramik richtig zu verstehen, genügt es nicht, die in den Glasschränken ausgestellten Sachen zu betrachten. Wir müssen die Gegenstände in der Hand halten, drehen und wenden können, wir müssen mit dem Tastsinn die sanfte, angenehme Weichheit der Oberfläche eines „Chawans“ empfinden können. Es ist, als kämen wir dadurch dem japanischen Arbeiter näher. Wir fühlen den leisen Griff und Druck seiner Finger auf den weichen Thon. Selbstredend kann man in einem Museum die Sachen nicht aus den Schränken nehmen und befühlen. Aber der Besucher kann überzeugt sein, dass Brinckmann seine Hand wiederholt über die ausgestellten Stücke hat gleiten lassen und sich erst dann zu dem Einkauf entschlossen hat, wenn die Oberfläche die richtige Weichheit besass, die ein eigenes Gefühl des Behagens hervorruft.

Brinckmann ist nicht auf einmal zu seinem tiefen Verständnis japanischer Keramik gelangt. Er hat wie alle tüchtigen Menschen die Fähigkeit, sich zu entwickeln, bewahrt, er besitzt sie noch heute in reichem Masse; davon zeugen z. B. seine Einkäufe auf der Weltausstellung

in Paris im Jahre 1900. Auf der Wiener Ausstellung im Jahre 1873 machte die japanische Kunst zuerst einen nachhaltigen Eindruck auf Brinckmann. Es war das erste Mal, dass Europa einen Gesamteindruck von dem erhielt, was Japan zu leisten vermochte. Neben vorzüglich ausgeführten Metallgegenständen erregten namentlich die Lacke und die Thonarbeiten ungeteilte Bewunderung. Unter den letzteren waren allerdings einzelne gute, alte Stücke ausgestellt, aber sie fielen nicht in die Augen, und deshalb ging man an ihnen vorbei. Dahingegen zogen die mächtigen, sorgfältig ausgeführten und stark dekorierten Vasen von Porzellan und Satsuma-Fayence aller Aufmerksamkeit auf sich. Japans keramische Kunst hatte im Lauf der Zeiten eine Wandlung erfahren. Die einfach gedachten Arbeiten, die entweder in breitem und kräftigem Stil oder mit ausgesucht künstlerischer Feinheit und massvoll, immer aber geschmackvoll dekoriert waren, hatten im 19. Jahrhundert ihren Charakter verändert. Sie waren zierlicher, kleinlicher geworden, und ihr Decor war von einem ausgeprägten Naturalismus beeinflusst; die Ausführung war jedoch noch immer musterhaft, und ein Schimmer der alten, guten Kunst lag oft darüber. Aber bei dieser Ausstellung hatten die Japaner gleichzeitig daran gedacht, dass sie in Europa abgehalten werden sollte. Deswegen wandten sie all ihr Können an, um diese grossen, überladen dekorierten Schaustücke in der Art anzufertigen, wie die Europäer sie liebten. Es ist ja ziemlich niederdrückend für unser Bewusstsein, zu sehen, wie gering Japan und China den europäischen Geschmack eingeschätzt haben. Zur Verwendung in Europa haben sie ja schon im 17. und 18. Jahrhundert die kolossalen Porzellangebäude angefertigt, von denen das Johanneum in Dresden wimmelt, und auf die man so stolz gewesen ist. Ob wohl irgend ein Mensch, der auf behagliche Häuslichkeit Wert legt, eine davon innerhalb seiner vier Wände haben möchte? In der ganzen Welt giebt es keine so unpersönliche Kunst.

Die Ausstellung in Wien brachte also viel japanische Keramik, die sich freilich nicht mit den guten alten

Leistungen messen konnte, aber doch noch nicht so tief gesunken war, wie gegenwärtig, wo sich japanische Ausfuhr-Keramik in Bezug auf Minderwertigkeit mit dem messen kann, was heutzutage in Italien an Majolika und in thüringischen Fabriken an Porzellan fabriziert wird. Es sollten Gesetze gegeben werden, die den Verkauf dieser geschmackverderbenden Waren verbieten, deren Billigkeit ihnen leider eine Verbreitung in weiten Kreisen verschafft hat.

Brinckmann hatte sich eine kleine Summe zu Einkäufen auf der Wiener Ausstellung des Jahres 1873 für die kunstindustrielle Sammlung, die in Hamburg gegründet werden sollte, verschafft und erwarb einige Stücke Kanzan-Porzellan aus Kioto. Es sind dies zwei Salzfässer und zwei Seifennäpfe von europäischer Form. Die Masse ist mit einer weissen Glasur bedeckt, die bläulich-grün schimmert und mit Blumen und Insekten in Kobaltblau und manganvioletten Farben unter der Glasur bemalt ist. Der Decor ist gut genug, niemand in Europa hätte damals annähernd so gut unter der Glasur dekorieren können, aber Brinckmann, wie wir ihn heute kennen, hätte die Stücke niemals gekauft. Bezeichnend für seinen erwachenden Sinn ist dahingegen der Einkauf eines Stückes Yatsushiro-Yaki, der grossen Vase mit dem Magnolienzweig. Die Form ist vielleicht für einen europäischen Käufer berechnet, aber die Dekorationsweise, die Einfügung der hellen, gelblich-weissen und schwarzen Masse in den grauen Grund ist echt japanisch und wenig prunkend.

Die Satsuma-Keramik war besonders danach angethan, dem Geschmack der Europäer zuzusagen. Die elfenbeinweisse Masse und die bunten Emailfarben, deren Glanz gesammelt und erhöht wird durch zierliche Goldauflagen, machten sie besonders niedlich und anziehend. Es muss zu Brinckmanns Ehre gesagt werden, dass er seine Sammlung freigehalten hat von den überdekorirten grossen Satsuma-Exportstücken, die man in vielen anderen deutschen Museen antrifft. Im Jahre 1874 erwarb er einen schönen kleinen Chawan mit

Brautenten von Satsuma-Yaki, ein modernes Stück, das seinen Platz sehr wohl behauptet. Im selben Jahre wurde der grosse seladonfarbene Choji-Buro, ein Gefäss zum Verdampfen wohlriechenden Wassers, angekauft. Es ist freilich nur von Hizen-Porzellan, aber in seiner künstlerischen Derbheit ist es ein Vorläufer der neueren Erwerbungen für die Sammlung japanischer Keramik.

In den folgenden Jahren werden einige Stücke Kutani-Yaki angekauft, darunter die grosse Kanne mit Szenen aus Hokusais Mangwa. In den Jahren 1879—80, 1883—84 wurden gute Stücke von Hizen-Exportporzellan gekauft. Diese Sammlung wuchs in den achtziger Jahren. Es ist, als wenn der Direktor sich selber und sein Publikum so zur Einweihung in das Heiligtum der eigentlichen japanischen Keramik vorbereitete. Unter dem Porzellan soll man ja auch nicht das Beste suchen, was die Keramik Japans hervorgebracht hat. Ihre Specialität sind die Thonarbeiten, bezeichne man sie nun als Steinzeug, Steingut, Terrakotta oder Fayence, je nachdem sie mehr Ähnlichkeit mit der einen oder der anderen Art haben, ohne jedoch jemals ganz den Stoffen, die wir in Europa mit diesen Namen bezeichnen, zu entsprechen.

Im Jahre 1882 wurde wohl das erste Stück gekauft, das nicht porzellanartig war, wenn man die Satsuma-Arbeiten ausnimmt. Es ist eine sehr erfreuliche Arbeit von Giozan. Die rotbräunlich-graue Thonmasse ist mit einer trockenen braunen Farbe bemalt, darüber sind Blumenverschlingungen in einer hellen Fleischfarbe und grünen und gelben Emaillen gelegt. Alle Zwischenräume sind in einer dicken Schicht mit einem glänzenden, kräftigen Blau gedeckt. Das ist frisch und gut, aber — stark in die Augen fallend. Aus demselben Jahre stammen zwei sehr zierlich dekorierte Chawans aus Kio-Yaki, aus der Sammlung Paul erworben. Gleichzeitig wurden zwei Satsuma-Stücke gekauft, die Kanne mit Chrysanthemumzweigen und dem in den Sonnenstrahlen flatternden Kranich, sowie der kleine Chawan mit Gold-

decor. Es sind noch immer entweder Porzellane oder zierlich, genau und sorgfältig ausgeführte Thongefässe, die die Aufmerksamkeit des Direktors auf sich lenkten. Aber zu Ende der achtziger Jahre und zu Anfang der neunziger kommt der Umschlag.

Im Jahre 1885 gelangte die erste Theedose (Chaïre) mit fliessender Glasur in den Besitz des Museums. Sie ist von Tamba-Yaki. Ihr folgte eine ganze Menge dieser kleinen charakteristischen Gefässe. In den Jahren 1888, 1890—1891 wurden einzelne Stücke Shigaraki-Yaki mit fliessenden Glasuren erworben. Aus dem Jahre 1888 stammt das grosse, walzenförmige Wassergefäss mit einem vom oberen Rand herabhängenden, langgeschlitzten Zackenbehang, mit roten, grünen, hell- und starkblauen, braunen und braunroten Emailfarben und Gold auf einem krackelierten, rahmfarbigen Grunde, sowie das ähnlich dekorierte Räuchergefäss in Form eines Beutels; beide Stücke müssen als Kio-Yaki aus Kioto bezeichnet werden. Dazu kam ein Chawan von Awaji-Yaki mit einem fliegenden Kranich. Im Jahre 1889 wurde der treffliche Chawan aus Raku-Yaki erworben, dessen Glasuren etwa an eine in Milch getauchte, starkrote Mohnblume erinnern.

Jetzt sind Auge und Sinn erschlossen, die Verwandlung ist vor sich gegangen. Die japanische Keramik strahlt in ihrer ganzen Herrlichkeit vor den Blicken des Direktors, und keinen Augenblick zögert er, thatkräftig einzugreifen und auf Auktionen, von Händlern und Privatsammlungen das Beste zu erwerben. Er hat gelernt, welche Schönheit in den herabfliessenden Glasuren liegen kann, seine Sinne sind entwickelt genug, um von der Schönheit und Harmonie eines Farbenaccords berührt und ergriffen zu werden.

In den Jahren 1890—1891 und im Jahre 1895 wird die Sammlung erheblich vermehrt, aber seit 1897 wächst sie mit so rasender Eile, dass sie jetzt als die bedeutendste Sammlung japanischer Keramik in Deutschland gelten kann.

Erst wenn eine solche Sammlung einen bedeuten-

deren Umfang erreicht hat, kann man ihren Inhalt ordnen und nach den verschiedenen Fabrikationsorten gruppieren. Aber für die japanischen Töpferarbeiten macht dies grosse Schwierigkeiten. Sie sind ja nicht, wie oben erwähnt, in wenigen grossen, leicht zu unterscheidenden Fabriken angefertigt, sondern in einer zahllosen Menge von kleinen, rings umher in den verschiedenen Provinzen verbreiteten Werkstätten. Die berühmten Kunsttöpfer sind zuweilen aus ihrer ursprünglichen Werkstatt in eine andere verzogen und haben dann ihre Kunst in einem anderen Material versucht. Von einander entfernt gelegene Werkstätten haben sich gegenseitig nachgeahmt, wenn zufälligerweise einige Stücke von der einen zu der anderen gelangten; so haben im verflossenen Jahrhundert viele Töpfer in Kioto und Yedo sich damit abgegeben, alte keramische Arbeiten zu kopieren. Die japanischen Kenner untersuchen namentlich die Art der Masse, ihr Gewicht, ihr Korn und ihre Farbe; ja, die Spuren des Abdrehens des Gefässes von dem Thonklumpen, auf dem es geformt worden, sind für sie gewichtige Merkmale. Brinckmann hat sich Kenntniss von allem diesen verschaffen müssen, er musste angestrengt arbeiten, um in die Geheimnisse der japanischen Keramik einzudringen. Wie gut ihm das gelungen ist, ersieht man am besten aus der belehrenden und übersichtlichen Art und Weise, wie die Sammlung aufgestellt ist. Zu Brinckmanns Ehre muss schliesslich noch gesagt werden, dass er nicht als Archäolog das Älteste, das Kostbarste und Seltenste gesammelt, sondern als Kunstkenner das Schönste und Beste gewählt hat.

Für den Beschauer teilt sich die Sammlung leicht in mehrere Hauptgruppen. Zuerst ist da die grosse Gruppe, deren Dekoration fliessende Glasuren bilden. Sie enthält zum grössten Teil Gebrauchsgeschirr, wie Theedosen, Theekummen, Sakeflaschen, Wasserbehälter, Kohlenbecken; sie entsagt gewöhnlich jeder anderen Dekoration, nur wird zuweilen ein wenig Modellierung zu Hülfe genommen; ja, es können auch ganz modellierte Gegenstände, Okimonos, Menschen

und Tiere mit diesen farbigen Glasuren übergossen werden.

Vom Seto-Yaki aus der Provinz Owari sind über 40 Stücke vorhanden. Sie sind kenntlich an der dunklen, braunrötlichen oder gelbbraunen Masse und an der oft benutzten, nicht durchsichtigen, aber fetten, gesättigten chokoladefarbenen Glasur. Man findet sie in allen Grössen, von dem ca. 35 cm hohen, aus Bowes' Sammlung stammenden Chatsubo (Krug zur Aufbewahrung von Thee) bis zu dem kleinen, 54 mm hohen Chaïre, worauf sich ein Fleck weisser Glasur wie ein Stück köstlichen Hermelinpelzes von dem schwarzen Grund abhebt. Da sind Sakeflaschen mit braunen, krystallinischen Glasuren, die mit herabfliessenden schwarzbraunen, länglichen Flecken gestreift, weisslichblau gerändert und goldbraun verbrämt sind. Da ist der schöne, 1897 bei Hayashi in Paris gekaufte Kohlentopf (Hiire), dessen weisslich-blaue Glasur in zunehmender Dichtigkeit über die Masse der gelbbraunen Setoware herabgeflossen ist. Besonders hervorgehoben werden muss das bei S. Bing in Paris erworbene kleine Räuchergefäss mit drei Fingereindrücken an der Wandung. Die braune, krackelierte Glasur endet unten in Flammenenden, blutroten Streifen auf grauem Grunde.

Dem Seto-Yaki verwandt ist das Takatori-Yaki aus der Provinz Chikuzen. Die Thonmasse ist sehr fein, in der Regel grau, kann sich jedoch in der Farbe dem Chokoladenton nähern. Die Glasuren sind reich strahlend und durchsichtig, sie fallen in das Goldbraune und warm Schwarzbraune, ein vereinzelter Chawan ist leuchtend hellbraun. Diese Farben werden erhöht durch Anwendung von warmgrünen oder grünlich-blauen Flüssen, die jedoch gewöhnlich nur in kleinen Flächen auftreten. Nur an einer cylindrisch geformten, kurzen und breiten Flasche und an einem grossen Krug sind diese beiden Glasurfarben in grösserer Menge zur Anwendung gebracht. Da ist ferner ein Okimono in Form eines zusammengerollten Hanfregenrockes, auf dem ein vortrefflich modellierter Hahn sitzt. Der Hahn ist mit

glänzenden, braunen und blaugrauen Glasuren über-
gossen, wogegen der Regenrock matt chokoladefarben
ist. Dann hier Brinckmanns Stolz: das Räuchergefäss
in Form des Berges Fuji, der Stolz der Japaner. Die
schneeartige, weisse Glasur fliesst an den abfallenden,
schwarzbraunen Seiten des Berges herunter. Ein ausser-
ordentlich schöner Anblick ist es, wenn der Rauch des
angezündeten Räucherwerks sich leise über dem weissen
Schnee aus der Öffnung, gleichsam dem Krater, in dem
dreispaltigen Gipfel erhebt.

Das Shigaraki-Yaki aus der Provinz Omi ist
kenntlich an der groben, künstlich gefärbten, rötlichen
Masse, in der Quarkörner sitzen, die nur zum Teil
geschmolzen sind. Die Kieselhaltigkeit der Masse sieht
man deutlich in der nach oben zugespitzten Blumen-
vase, die bräunlich, äusserst dünn glasiert ist, nur
aus der Mündung oben fliesst eine dicke, drapfarbige
Glasur über den Hals der Vase herab. Ein Prachtstück
ist der grosse Chatsubo aus der Goncourtschen Samm-
lung in Paris, mit der gelben, dünnen, durch den Ge-
brauch nachgedunkelten Glasur und auf der oberen
Hälfte einer türkisartigen, undurchsichtigen Glasur mit
kleinen gelben Flecken. Eine schöne, grosse Blumen-
vase (Hanaïke) ist schwarz glasiert und hat einen mächtigen,
breiten, trichterförmig ausgeschweiften Hals.

Die Stücke von Akahada-Yaki aus der Provinz
Yamato haben ähnliche chokoladenfarbige Glasuren wie
das Seto-Yaki, doch sind sie weniger glänzend, oder
sie zeigen weisslich-graue Glasuren, die über glänzende
schwarzbraune herabfliessen, wie bei dem Takatori-Yaki,
von welchem sie sich aber durch ihre andersartige
hellgraue Masse unterscheiden. Auf einem schwarz-
glasierten Chawan hebt sich der schneebedeckte Gipfel
des Berges Fuji durch eine gelblich-grauweisse Glasur
kräftig und bestimmt ab. Noch schöner ist die 1901
bei Hayashi in Paris gekaufte chokoladenfarbene Thee-
kumme, auf welcher der Gipfel des Fuji in schwachem
Relief modelliert und von einer grünlich-weissen, matten
Glasur bedeckt ist.

Das Shidoro-Yaki aus der Provinz Totomi hat die gelben und braunen Töne des Herbstes. Starke braunschwarze Farben wechseln mit gelblich-braunen oder rotbraunen ab; in Flecken und Streifen bedeckt die Glasur netzartig die Oberfläche der dunklen, schwarzbraunen Masse. Es ist eine Gattung, die ebenso kenntlich ist wie das Izumo-Yaki aus der Provinz Izumo, dessen rotbraune, kristallinische, wie poliertes Mahagoniholz schimmernde Glasur sich stark von der weicher und milder gefärbten Seto-Glasur unterscheidet.

Unter dem Karatsu-Yaki aus der Provinz Hizen befindet sich eine Sakeflasche, die in ihrer matten, blauschwarzen Farbe gegossenem Eisen gleicht. Der Hals ist mit einer weisslich-grauen, krackelierten Glasur bedeckt, die in Zacken über den schwarzen Grund herabfließt, wodurch die Flasche an eine Nasubifrucht erinnert. An einer anderen Flasche gleiten milchige, hellblaue, weisse, grünliche, gelbliche und schwarzbraune Töne, wie auf einer Palette gemischt, über die dunkle Masse herab.

Von dem Iga-Yaki und dem Hagi-Yaki finden sich auch interessante Stücke vor; ferner alte Arbeiten der Provinz Tamba. Das Tamba-Yaki soll das von den japanischen Sammlern begehrteste sein. Es hat einen Reichtum an Glasuren und eine Farbtiefe, in der es alle anderen übertrifft. Namentlich sollen die Theedosen die Schönheit des Takatori-Yaki mit der Einfachheit des Seto-Yaki und den soliden Eigenschaften des Shidoro-Yaki vereinigen. Ein Wassertopf, eine Sakeflasche und zwei Theedosen sind Proben von den Arbeiten aus dieser Provinz.

Das Shino- und Oribe-Yaki aus der Provinz Owari hat eine andere Farbenzusammenstellung als alle bisher erwähnten Arbeiten. Die harte, ein wenig grobkörnige Masse ist mit einer weisslich-graugelben Glasur bedeckt, darüber fließt bei dem Oribe-Yaki ein Fleck smaragdgrüner, durchsichtiger Glasur herab, die in einem bläulichen Tropfen endet. Einige von den Stücken sind gleichzeitig mit schwarzen oder dunkelbraunen Farben leicht dekoriert.

In der Gruppe der farbig glasierten Arbeiten machen sich das Raku-Yaki aus Kioto und die damit verwandte Ware sehr bemerkbar. In der Regel sind es schwer geformte Chawans, Theeschalen mit dicker Wandung, niedrigem Fussring und drei Trockenstellen. Sie sind immer mit der Hand geformt und mit dem Messer zugeschnitten. Ihre Masse ist lose, ein wenig grob und schwach gebrannt, sie ist hellgrau oder hellbraun und von einer schwarzen oder roten, seltener von einer grünen Glasur bedeckt. Bei dem Raku-Yaki überzieht die Glasur oft, was sonst nicht oft der Fall ist, die ganze Unterseite des Fusses, so dass die Masse gar nicht sichtbar wird. Die Glasur ist bald stark glänzend, dick aufgelegt, bald matter und dünner, wodurch die Oberfläche des Gefässes etwas Poröses erhält, das an eine Apfelsinenschale erinnert. Von aller japanischen Keramik sind diese Chawans wohl das am meisten japanische; sie erinnern an nichts anderes in der Welt. Es ist eine Wonne für das Auge, die Sammlung von Raku-Yaki zu sehen, die in dem hamburgischen Museum aufgestellt ist. Die sammetartige, schwarze Farbe, an einzelnen Stücken mit zinnoberroten Flecken und Punkten gesprenkelt, schimmert und strahlt neben ganz roten Chawans, deren Töne von glühendem Ziegelrot, durch sanftes Licht oder Dunkelgrau gemildert, in weiche, milchige Zinnoberfarben übergehen. Diese roten Töne sind von einer ausgesuchten Schönheit durch ihre reiche Nuancierung. Ein Chawan aus Ohi-Yaki hat in der Farbe grosse Ähnlichkeit mit einer Apfelsinenschale, nur ist er ein wenig mehr bräunlich-grau.

Viel Zeit und manche Reise muss es gekostet haben, um diese bedeutungsvolle Gruppe zu vereinigen. Brinckmann hat keine Mühe gespart, um die rechte Empfänglichkeit des Auges für das feine Farbenspiel der fliessenden Glasuren zu erlangen. Man fühlt, wie reich und gross seine Freude daran geworden ist. Diese Freude ist unverständlich für alle, deren Farbensinn unentwickelt ist; sie spotten darüber mit demselben Recht, mit dem der Unmusikalische die Genüsse der Musik verhöhnt.

Die nächste Hauptgruppe bildet die Keramik, deren Dekoration mit dem Pinsel entweder über oder unter einer stark deckenden Glasur gezeichnet oder gemalt ist. Das Porzellan soll hier jedoch noch nicht besprochen werden. Die weltberühmten Nishikide, „brokat-gemalten“ Satsuma-Waren reichen nicht weiter als bis zum Jahre 1790 zurück. Mit zinnoberroten, blaugrünen, blauen und seltener schwarzen, glasartigen Emailfarben, sowie durch reiche Anwendung von oft leicht erhöht aufgelegtem Gold sind auf der fein krackelierten, elfenbeingelben Masse Blumen, Vögel und Ornamente gemalt. Auf den wirklich guten Stücken findet man kaum Figuren. Es ist charakteristisch für Japan, dass die rosarote Farbe, die bei dem chinesischen Porzellan im 18. Jahrhundert eine so grosse Rolle gespielt hat, in Japan nicht angewendet ist. Dadurch ist die Süßlichkeit vermieden, die so viele europäische Keramik verdirbt.

Unter Brinckmanns Einkäufen von Satsuma-Yaki befinden sich keine von den grossen, blendenden Virtuosenstücken, die die Begeisterung Europas erregten und mit gewisser Berechtigung wegen der vorzüglichen Ausführung und häufig geschmackvollen Dekoration bewundert wurden. Was sich an Nishikide vorfindet, sind kleine, fein dekorierte Gegenstände. Da ist das schöne Räuchergefäss aus der Goncourt-Sammlung, auf dessen durchbrochenem Deckel die Chrysanthemumblüte fein modelliert liegt. Da ist der ungewöhnlich schön geformte Chawan mit dem kleinen Mumezweig, mit gefüllten Blüten. Es ist ein prächtiges Stück, von einer äusserst feinen Masse, aussen ein wenig kalt elfenbeinartig, innen schwach goldig glühend. Am schönsten sind vielleicht die undekorierten Stücke, wie der grosse Mizusashi, der Wassertopf für den Chanoyu-Gebrauch in Form eines Wassereimers, mit geflochtenen Bambusingen, die rund um den Eimer laufen.

Ausser dem „brokat-gemalten“ Satsuma-Yaki giebt es eine Reihe anderer Satsuma-Arten in einem ernsteren, strengeren Stil, wovon sich im Hamburger Museum

ebenfalls Proben befinden. Da ist das sogenannte Sun-koroku: das sechseckige Gefäss aus harter, matt gelblich-grauer Masse mit sorgfältiger Musterung in Linienornamenten von grünlich-schwarzer Farbe; die schöne kleine, cylindrisch-dreiteilige Dose mit stilisierten Blatt- und Blumenmotiven, in einer ähnlichen, ein wenig mehr bläulich-grauen Farbe gemalt. Da sind ferner Seto-gusuri, Theedosen mit Seto-Glasur in lebhaften, olivengrünen Tönen. Bekko, schildpattfarben, ist ein kleines Gefäss mit grossen, unregelmässigen Flecken von violettartigem Braun. Same — d. h. haifischhautähnlich — ist eine Sakeflasche aus grauer Masse, deren Glasur in eine Menge gleich grosser kleiner Tropfen zusammengelaufen ist.

Abgesehen von den bewussten Satsuma-Fälschungen wird ringsumher in Japan viel Keramik fabriziert, die sich dem Satsuma-Yaki nähert. Da ist das Iwakura-Yaki, dessen Masse braungrau, aber mit einer weisslichgelben, krackelierten Glasur überzogen ist. Unter den Erzeugnissen dieser Gattung verdient der mit einer Bachstelze zwischen Wasserrosen bemalte Chawan besonders hervorgehoben zu werden. Der Vogel ist skizzenhaft hingeworfen mit einer braunschwarzen Farbe, und ein paar leichte bläuliche Striche geben das Wasser an. Da ist ferner das Kiyomizu-Yaki aus Kioto mit Brokatmalerei und das Mizoro-Yaki, dessen fein geformte Gefässe mit einer warmen, gelblich-sahnefarbenen, krackelierten Glasur sehr leicht in einfachen Farbtönen bemalt sind. Kinkozan, ein Künstler aus Kioto, hat eine feine, chokoladenfarbige Masse mit einer steingrauen, krackelierten Glasur bedeckt und darauf mit blauen, blaugrünen und eisenroten Emailfarben gemalt, zuweilen mit leichter Anwendung von Gold und Schwarz. Die Ausführung ist frisch und frei. Ein cylinderförmiges Gefäss hat er mit einer tiefblauen Emailfarbe bedeckt, in der die Ornamente ausgespart sind.

In dieser Gruppe zeigt uns die Japansammlung des hamburgischen Museum überhaupt eine Reihe guter Künstlernamen. Dohachi heisst eine Töpferfamilie, die

vier Generationen hindurch in Kioto gearbeitet hat. Die zehn Stücke, die das Museum besitzt, legen einen Beweis dafür ab, wie schwierig es ist, japanische Werkstattarbeiten unter eine gemeinsame Bezeichnung zu bringen. Unter den Dohachi-Arbeiten befinden sich alle möglichen Arten, Stücke mit einer glänzenden schwarzen Glasur, die an Raku-Ware erinnert, neben anderen, die weisslich glasiert und bemalt sind. Ja, da ist sogar eine kleine Tasse aus Porzellan, mit zinnoberroter Farbe bedeckt, in der weisse Bambuspflanzen ausgespart sind. Eine ähnliche Verschiedenheit weisen die Arbeiten der Hozanfamilie aus Kioto auf. Eine berühmte Familie von Kiyomizu-Töpfern führt den Namen Rokubei; ihre Arbeiten sind im 18. und 19. Jahrhundert ausgeführt. Ausser Theedosen und einem Chawan mit farbigen Glasuren findet man plump geformte Schalen mit flaschengrünen, herablaufenden Farben über einem weisslich-grauen Grund, kräftig mit Schwarzbraun gemalt, in einem stark persönlichen Stil. Von Rokubei sind drei schöne Stücke aus dem ersten Teil des 19. Jahrhunderts vorhanden.

Neben diesen, in berühmten Kunstwerkstätten ausgeführten älteren Arbeiten hat der Direktor gute neue gefunden, für die er kaum viel bezahlt haben wird, wie die mit dem Namen Tanzan bezeichneten Stücke in zierlichen, schönen Formen. Auf graugelblichem, krackeliertem Grunde sind Pflanzenmotive, Kürbis- und Glycinenranken allerliebste hingeworfen und tüchtig ausgeführt.

Zwei Künstlernamen aber überstrahlen alle anderen: Ninseï und Kenzan. Ninseï ist ein Pseudonym für Nonomura Seibei. Er arbeitete in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Kioto. Seine Bedeutung für die japanische Keramik ist ganz ausserordentlich gewesen. Er war ein Bahnbrecher, der neue Wege suchte und fand. So soll er die Anwendung von blauen und grünen Schmelzfarben mit Goldbelag erfunden haben, wie auch die elfenbeinfarbige, fein krackelierte Glasur. Dadurch wird er der Vater des ganzen Nishikide, der

brokatgemalten Satsuma-Dekoration. Der mit Susuki-gras bemalte Chawan, der im Jahre 1897 auf der Goncourtschen Auktion gekauft wurde, und der ähnliche, im selben Jahre von S. Bing in Paris erworbene, sowie die reizende kleine Chaïre mit Distelblüten, die im Führer abgebildet ist, sind schöne Beispiele von Ninseï's feiner, reizvoller Kunst, in dieser Art zu dekorieren. Von einer ganz anderen Seite zeigt sich Ninseï in der Maske der Teufelin Hannia. Dieser Typus ist zwar nicht von ihm geschaffen, er existierte viel früher, aber die warme, tiefgoldene, braungraue, krackelierte Glasur, von der sich Zähne, Augen und Hörner durch eine schwarzbraune Farbe unterscheiden, lässt deutlich genug erkennen, wie unumschränkt Ninseï alle Geheimnisse der Keramik beherrscht hat. Eine kleine Statuette stellt die Dichterin Ono no Komachi dar. Sie sitzt als alte Frau auf einem Stein, ihren Bambushut in der Hand, einen Strohmantel über dem ärmlichen Kittel. Die Figur ist sehr dünn bemalt und leicht glasiert, das Nackte fast gar nicht. Es ist etwas Feines, Seelenvolles über der Figur ausgebreitet, wenn sie auch ein wenig an Trockenheit in der Ausführung leidet. Diese beiden Stücke sind im Jahre 1897 erworben. Dies Jahr scheint besonders günstig für die Erwerbung von Ninseï's Werken gewesen zu sein. Eine schöne Probe einer von ihm beeinflussten Arbeit ist der Hibachi, Feuertopf aus Hagi-Yaki, der mit wachsenden mattroten Nelken mit schwarzen Stengeln auf einem hellgelblich-weissen Grunde dekoriert ist.

Weit reicher als Ninseï ist jedoch Kenzan im hamburgischen Museum vertreten. Seine Werke sind der Hauptschmuck der Sammlung japanischer Keramik. Brinckmann hat diesem vortrefflichen Künstler in seiner ergebnisreichen Schrift „Kenzan, Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst“ ein Denkmal gesetzt.

Kenzan wurde 1661 geboren, wohnte erst in Kioto, dann in Narahi-oka, schliesslich in Yedo. Er starb 1742, 81 Jahre alt. Um diesen Künstler gründlich zu verstehen, müssen wir einen Blick auf die japanische

•

Malerei werfen. Die Kano-Schule war aus der chinesischen Kunst hervorgegangen, so wie sich diese zur Zeit der Sung-Dynastie entwickelt hatte. Ihre Stärke beruhte auf einer warmen und reichen Naturauffassung, sie pries die Schönheit ihres Landes in den wachsenden Pflanzen und in dem ungebundenen Naturleben der Tiere, aber nicht durch mühsam zusammengestückte Ansichten oder Aussichten mit durchgeführten Details. Ihre Maler wirkten namentlich durch Anwendung von Schwarz und Weiss. In einer hastigen Skizze mit wenigen Strichen aus einem Tuschpinsel konzentrierten sie einen solchen Inhalt und Ausdruck, so viel Farbe und Form, dass sie hierin alle europäischen Künstler weit übertroffen haben. Da sieht man eine Gans gemalt — ein Tuscheschatten und drei wunderbar fein gezeichnete Bambusblätter darunter, das ist alles. Sieh genau hin und vertiefe dich in diesen Kakemono. Da wird unten das sumpfige Wasser sichtbar werden, du wirst den Wind spüren, der leise mit den Bambusblättern am Ufer spielt, und du fühlst, wie die Gans in ihrem schwerfälligen Fluge flach über dem Wasser hinschwankt. Auf einem anderen Bilde hängen fünf lange, dünne Zweige einer Hängeweide herab, eine einzelne Schwalbe fliegt von unten zu ihnen auf. Betrachte es wohl, sieh, wie die fünf Zweige gezeichnet sind, so, dass sich der ganze Baum vor deinen Augen wölbt. Sieh, wie die Blätter anfangen zu spriessen; es sind nur wenige, spärliche, doch die Schwalbe verheisst zwitschernd das Herannahen des jungen Lenzes. Wer kann erklären, warum diese Zeichnungen stärker und kräftiger wirken als manch vollständig und sorgfältig ausgeführtes landschaftliches Gemälde? Ob das wohl damit zusammenhängt, dass der Dichter, der sich auf die Phantasie seiner Leser verlässt und zwischen den Zeilen grosse Perspektiven eröffnet, uns lieber ist als der, der uns alles umständlich, erschöpfend und genau erzählt? Die Kano-Schule legte in ihrer Ausführung namentlich Wert auf die weichen Übergänge, sie verstand es, den Pinsel unmerklich von dem tief-

sten Schwarz auf die sanftesten Mitteltöne hinüberzuführen. Ihre malerische Schönheit lag zum Teil in dunklen, verschwimmenden Tönen, die sich an den richtigen Stellen zu kräftigem Schwarz vertieften. Sie verteilte mit grosser Kunst Hell und Dunkel, Weiss und Schwarz auf die Bildfläche, so dass die Wirkung hiervon an und für sich, ganz abgesehen von dem Inhalt des Bildes, wohlthuend wirken und ein Genuss für das Auge werden musste. Aber die verschwimmende Weichheit nahm im Laufe der Zeit zu und wurde oft süsslich und leer. Mit einem kräftigen Protest hiergegen trat Korin, der ältere Bruder Kenzans, auf. Er suchte keine neuen Motive, er ging von derselben Naturauffassung aus wie die anderen Kano-Maler, aber er zog mit grösserer Kraft und Einfachheit, mehr impressionistisch, die Wesenheit aus jedem Dinge. Er strebte besonders nach einer Silhouettenwirkung, wodurch der dargestellte Gegenstand sich scharf und fest, ohne weiche Übergänge, von dem hellen Grund abhob. Das Bild sammelte sich ihm so völlig in einem Blick, dass alle Einzelheiten verschwanden und nur die Konturen gross und charakteristisch zurückblieben. Hierzu führte ihn seine Wirksamkeit als Lackmaler, denn in der Lackmalerei muss jeder Gegenstand bestimmt abgeschlossen auf der umgebenden Fläche stehen.

Kenzan übernahm den Sinn für die Silhouettenwirkung des Konturs als Erbschaft von seinem Bruder. Auf dem kleinen, viereckigen Kogo mit den eingeschnittenen Ecken, aus ziegelroter Masse, dessen Deckel eine durchsichtige Glasur bedeckt, ist mit einem in Schwarz getauchten Pinsel mit breitem, kräftigem Strich der zweiteilige Zweig eines Mumebaumes gezeichnet. Drei Blüten und eine Knospe sind mit Weiss gemalt; über der weissen Farbe sind die Blumen mit demselben kräftigen Schwarz konturiert. Diese Dekoration ist ebenso einfach wie wirkungsvoll. Ein halbkugelförmiger Chawan zeigt zum Teil grüne, zum Teil hellgrau krackelierte Glasur; auf dieser letzteren sind Farrenschösslinge und Gras mit Schwarz, Grau und ein wenig Grün gemalt.

Jeder Farrenkrautschössling ist mit einem einzigen Pinselstrich, fett und kräftig ausgeführt. Daneben schiessen leichte Grashalme auf, wiedergegeben durch feine, gebogene Linien. Eine Menge kleiner, sich zuspitzender Striche, mit einem festen Pinsel gemalt, geben gefiederte Pflanzenblätter wieder. Die Schönheit liegt hier sowohl in der Anwendung der trefflich gewählten schwarzen und grauen Töne, wie in dem sicheren Liniensinn, mit dem die Pflanzen von dem Boden des Gefässes, fächerförmig und doch in reicher Abwechslung, in die Höhe schiessen. Auf einem cylinderförmigen Chawan ist in zwei Tönen, einem braunschwarzen dunkleren und einem bläulich-grauen helleren, ein Stück Waldboden gemalt. Von unten wachsen vielerlei Pflanzen auf, darunter wieder Farrenkrautschösslinge, die sich an der Spitze abwärts aufrollen, doch auf andere Weise als die eben genannten. Von oben herab senken die Bäume ihre Blätter. Diese sind so gemalt, dass die Adern darin in der blaugrauen Farbe ausgespart sind. Es ist ein leicht hingeworfenes Naturbild, in dem alles lebt und wächst. Die Knappheit, mit der Kenzan sich ausdrückt, kann zu gross werden, wie auf dem kleinen sechseckigen Kogo, der ebenfalls mit Blaugrau und Schwarzbraun bemalt ist. Die hier dargestellten Pflanzen sind so summarisch wiedergegeben, dass man fast verständnislos davor steht. In den Bildern, die er auf die viereckigen Teller, Sara, gemalt hat, ist er wieder deutlich und klar. Der Stamm einer Trauerweide streckt sich, schräge geschwungen, von der einen Ecke des Tellers in die Höhe, er teilt sich in der Mitte; lange, dünne, blattlose Zweige hängen von oben herab und sind, ebenso wie die Stämme, mit einer dicken Schicht Schnee bedeckt. Rote Blätter des wilden Weins schlingen sich um die Stämme und hängen davon herab. Der andere Teller ist mit einem Hagibusch bemalt, dessen braunschwarze und smaragdgrüne Blätter sich kräftig von den feinen lila und blauen Farben der Blüten abheben. Diese beiden Bilder sind mit den denkbar wenigsten Pinselstrichen gemalt. Mit meisterhafter Sicherheit und

grosser Breite ist jeder Strich dahin gesetzt, wo er gerade hingehört.

Brinckmann hat in seinem Buche *Kenzans* nahes Verhältnis zur Dichtkunst dargelegt. Er hat nachgewiesen, wie von den zehn kleinen Tellern, die das Museum besitzt, immer zwei und zwei zusammengehören, indem auf dem einen die erste Hälfte eines kleinen Gedichtes, *Uta*, auf dem anderen die zweite Hälfte steht. Die kräftig wirkende Schrift ist als Dekorationsmittel benutzt neben den stimmungsvollen Skizzen, die mit ein paar Farben hingeworfen sind. Ihre Bedeutung wird aber doch erst klar, wenn man das Gedicht kennt. Dieses erhöht den Genuss, zu sehen, mit wie leichter Hand und feinem Verständnis der Künstler das im Liede ergriffen hat, was sich malerisch ausdrücken liess, und wie er die oft schwermütige Melodie der Worte in einem entsprechenden Stimmungsbilde wiederzugeben verstand. Es sind Landschaftsszenen, ja ganze Tierbilder, die er hier malt: Taxusbäume, die von den fallenden Herbstnebeln auf den Bergen benetzt werden — ein fliegender Kuckuck und der Mond, von dunklen Wolken umgeben — ein Rudel Hirschkühe auf dem Gipfel eines Hügels und der nach ihnen schreiende Hirschbock unter dem Ahornbaum. Die Tiere sind in derselben kurz gefassten Art und Weise, wie alles andere, wiedergegeben. Ein grösserer Teller zeigt uns einen Flug Wildenten, die nach einem mit Röhricht bestandenen Stück Erdreich am Wasser auf ihre sie dort erwartenden Kameraden zufliegen. Dass auch diesem Bilde ein Liedmotiv zu Grunde liegt, sieht man, wenn man den Teller wendet; auf der Rückseite findet man eine Verszeile geschrieben. Zu den schönsten Stücken *Kenzan-Yaki*, die die Sammlung besitzt, gehört ein viereckiger Haïre, Kohlentopf, den eine chinesische Mondscheinlandschaft umgiebt. Sie ist mit soviel dekorativer Geschicklichkeit angebracht, dass jede Seite ein Bild für sich und alle vier Seiten doch ein zusammengehöriges Ganze bilden. Beim ersten Anblick überrascht es, dass der Himmel bräunlich-schwarz ist, aber man bewundert bald die

Wirkung, die durch diese Farbe erzielt wird, die in Verbindung mit dem grünlichen Blau und dem grünlichen Schwarz der Landschaft starke Kontraste zu dem dick aufgelegten weissen Schnee bildet. Endlich sind zu nennen zwei eigentümliche Kogos, Dosen für Räucherwerk, mit unregelmässig geformten Umrissen. Auf dem einen ist der Tatsutafluss gemalt, der in Form eines S auf den Vordergrund zuschäumt. Herbstlich rote Ahornbäume stehen an seinen Ufern, teilweise von goldenen Nebelstreifen verdeckt. Der andere zeigt eine Landschaft mit grünem Vordergrund, wo die Pflanzen des Herbstes, der Hagibusch und das Susukigras, wachsen. Oben hebt sich ein Flug wilder Gänse von der goldenen Luft ab. Nur wenige Farben hat Kenzan zu diesen Kogos benutzt, ein starkes Smaragdgrün, ein kühles Bräunlichrot, ein kaltes Blau, ein violettartiges Grau, ein kräftiges Braunrot und ein mattes Gold. Sie sind rein dekorativ gewählt und von vorzüglicher Wirkung. Es ist keine Naturnachahmung in diesen stark stilisierten Bildern, wo alle Einzelheiten nur skizzenhaft, wenn auch fest und bestimmt angegeben sind, da sind keine weichen, verschwimmenden Töne, kein naturalistisches Farbenzusammenstimmen von Vordergrund und Hintergrund.

Es ist eine kräftige Künstlerseele, die mit vollendetem, dekorativem Können wie in einem ausgewählten Gedicht mit wenigen treffenden Strophen die Schönheit seines Landes besingt.

Die ganze reiche Sammlung von Kenzan-Arbeiten, die das Hamburger Museum besitzt, und von denen nur einzelne hier genannt sind, gehört zu der allerbesten Keramik, die in der Welt hervorgebracht ist.

Die dritte Hauptgruppe bilden die Arbeiten, deren Dekoration in der Einlage einer andersfarbigen Masse in den Gefässgrund besteht.

Diese eigentümliche Form der Dekoration wird Mishima genannt und ist aus Korea eingeführt. Es wurden in eine gefärbte Thonmasse verschiedene Figuren, in der Regel in Form von Rosetten, Zirkeln,

Linien, eingepresst oder eingeschnitten und mit einer weissen, seltener mit einer schwarzen Masse ausgefüllt, dann wurde das Gefäss mit einer durchsichtigen Glasur bedeckt. Das hamburgische Museum besitzt mehrere Proben derartiger koreanischer Keramik.

In Japan wurde diese Dekorationsart hauptsächlich in Yatsushiro in der Provinz Higo ausgeübt. Das Yatsushiro-Yaki, auch Koda genannt, hat eine sehr feine, rotgraue Thonmasse, die mit einer warmen, grauen Glasur bedeckt ist, deren Farbe zwischen gelblichem Grau und dunklem, olivenartigem Braungrau bis zu Kaffeebraungrau variiert. Die Einlagen sind von einer hellgelblich-grauweissen Masse. Wie bereits erwähnt, zogen diese Arbeiten schon bei der Ausstellung in Wien im Jahre 1873 die Aufmerksamkeit des Direktors auf sich. Später ist der schöne Chawan mit der Fledermaus und der Mondsichel erworben, sowie eine Reihe von Theetöpfen und Tellern mit Bambus und Sperlingen.

Die vierte Hauptgruppe besteht aus sehr hart gebrannten, unglasierten oder schwachglasierten Arbeiten des Bizen-Yaki, aus der Provinz Bizen. Die Farbe der Thonmasse geht von einer gelblichen Ziegelsteinfarbe zu Schieferblau und durch verschiedene Schattierungen von Rotbraun zur Bronze-farbe über. Aus diesem Thon wurden auch figürliche Sachen modelliert. Schon im Jahre 1886 wurde das Räucherfass aus rotbraunem Thon angekauft, auf dessen Deckel ein Hahn sitzt. Der Deckel ist wie ein Korbgewebe modelliert und bedeckt eine viereckige Kuppe. Im Jahre 1889 wurde die kleine Flasche erworben, die einen Elefanten darstellt. Es giebt keine Elefanten in Japan; diese Tiergestalt ist über China aus Indien eingeführt, und es sind deswegen immer recht phantastische Elefanten, die die Japaner darstellen. Aber man muss doch die Kunst bewundern, mit der das Tier in die Form einer Flasche gebracht ist. Da ist ferner ein Tropfenzähler in Gestalt eines liegenden chinesischen Gelehrten. Eine Blumenvase (Hanaike) aus bläulich-schieferfarbenem Thon ist wie eine kräftig gewun-

dene Muschel geformt, eine andere aus hellem, grau-blauen Thon wie eine halb erschlossene Blumenknospe. Ein schönes Stück ist die trefflich modellierte Blumen-vase von rotbrauner Farbe in Gestalt einer Cikade, die auf stilisierten Kiefernadeln sitzt; der kleinen Arbeit ist ein grosser Zug eigen.

Banko-Yaki, aus der Provinz Ise, wird aus einer hellgrauen, seltener aus einer bräunlichen Thonmasse angefertigt und diente für billige Ware, Theetöpfe, kleine Blumenvasen u. dergl. Die dünnwandigen Gefässe sind entweder in Formen gegossen oder mit der Hand modelliert, so dass die Finger oft deutliche Spuren im Thon hinterlassen. Sie sind bald mit Reliefs dekoriert, bald sind auf der unglasierten Oberfläche Blumen in wenigen, glasartigen Schmelzfarben gemalt. Sie können auch aus verschiedenen gefärbter Masse ausgeführt sein. Proben von allen diesen Arten sind im Museum.

Eine Frau, Hattori Tsuna, genannt Koren, aus Tokio hat ungefähr seit dem Jahre 1870 Statuetten in einer dunkel-rotbraunen, leicht gebrannten Masse modelliert, die in der Farbe Bizen-Yaki gleicht. Sie hat sich einen bekannten Namen gemacht. Ihre kleinen Figuren, von denen die Sammlung zwei besitzt, sind niedlich und liebenswürdig, lebendig und fein empfunden. Eine Theekumme mit einer modellierten Landschaft ist von derselben Hand ausgeführt.

Man wird gesehen haben, dass diese vier verschiedenen Gruppen keineswegs strenge getrennt werden können. Auf Gegenständen mit fliessender Glasur können wir Bemalung finden; Mishima-Dekoration kann mit bemalten Ornamenten vereinigt sein u. s. w., aber diese Einteilung giebt doch immer einige Anhaltspunkte in der reich wechselnden japanischen Töpferkunst, die äusserst schwer auf europäische Weise zu gruppieren ist.

Ganz verschieden von aller bisher genannten Keramik ist das japanische Porzellan. Es ist lange nicht so originell. Es steht in einer grossen Dankesschuld bei China. Von dort ist die ganze Fabrikationsweise

entlehnt und oft auch die Art des Decors. Das Porzellan hat nicht die Bedeutung für Japan selber gehabt wie für Europa. Es sind im 17. und 18. Jahrhundert grosse Massen hierher ausgeführt, und es wird noch immer viel für den Gebrauch Europas fabriziert. Einen eigentümlichen Einfluss hat das Hirado-Porzellan aus der Provinz Hizen auf das neueste europäische Porzellan gewonnen. Es war das Studium dieser blaugemalten Unterglasurarbeiten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, das den Professor Arnold Krog im Jahre 1885 auf den Gedanken brachte, etwas Ähnliches in der königlichen Porzellanfabrik in Kopenhagen zu versuchen, und daraus entwickelte sich der neue europäische Porzellanstil.

Es ist nicht leicht, sich an die kalten, harten Farben des Hizen-Porzellans zu gewöhnen, wenn man von der übrigen goldig schimmernden Keramik kommt, obwohl zugegeben werden muss, dass Brinckmann auch hier verstanden hat, eine ausgewählte Sammlung zu vereinigen. Wie erwähnt, trat er ja gerade durch das Porzellan der eigentlichen japanischen Keramik näher. Unter den Einkäufen aus der allerletzten Zeit zeugen die beiden Schalen mit blauen Unterglasurmalereien auf einem graugelben, krackelierten Grunde davon, wie der Geschmack des Direktors von dem Zierlichen zu dem Breiten, Kräftigen übergegangen ist.

Das Seto-Mono-Porzellan aus der Provinz Owari ist in Blau unter Glasur bemalt; die blaue Farbe hat einen eigenen, feingrauen Ton. Hiervon muss besonders hervorgehoben werden das kleine Vogelnäpfchen, Yetsubo, das eine ausgesucht schöne Vaseform hat, mit einem kleinen ringförmigen Henkel an der Seite. Es ist aufs zierlichste mit blattreichen Ranken bemalt, die in ganz kleinen Spiralwindungen gleichmässig die ganze Oberfläche des Gefässes bedecken.

Kutani-Yaki aus der Provinz Kaga wird aus einer weissen, porzellanähnlichen Masse gebildet, die jedoch nicht durchscheinend ist. Die zu allererst angewendeten Farben waren ein glänzend kaltes Grün, ein kräftiges Kanariengelb mit etwas grünlichem Schimmer und ein

tiefes Violett. Arbeiten mit diesen Farben reichen bis zum Jahre 1680 zurück. Ein schönes Stück ist der Chawan, der auf der Goncourtschen Auktion erworben wurde. Er ist dicht mit Kiefernadeln bemalt, an dem Ende jedes Nadelbüschels befinden sich drei kleine, wasserblaue Glasurperlen. Später wurde eine tiefblaue, eine schwarze und eine stark eisenrote Farbe hinzugefügt. Alle Stücke sind breit und kräftig dekoriert. Hierzu gehört die im Katalog abgebildete Schale und ein kürzlich erworbener achteckiger Hachi. Um das Jahr 1800 fing man an, das rotbemalte und mit Gold dekorierte, wohlbekannte Kutani-Yaki zu fabrizieren.

Das Yeiraku-Yaki aus Kioto hat eine ähnliche Masse. Die mit einer prachtvollen eisenroten Farbe bedeckten und mit Gold bemalten Stücke gleichen dem Kutani-Yaki und sind in Japan sehr geschätzt. Eine prächtige, eigenartige Arbeit ist der in Gonse: „L'Art japonais“ abgebildete Untersatz zu einer Theetasse, die reich mit Kirschenblüten bestreut, teils in dem deckenden, braunschwarzen Grund ausgespart, teils mit angelaufenem Silber gemalt ist.

Der berühmteste, noch jetzt lebende Töpfer ist Kozan aus Kiyomizu in Kioto, der später nach Ota bei Yokohama verzog. Er hat Töpferarbeiten jeglicher Art gefertigt, mit fließenden Glasuren, mit Bemalung über und unter der Glasur. Von seinen Arbeiten finden wir eine schöne kleine Auswahl vor, die zeigt, wie proteusartig er ist.

* * *

Hamburg kann stolz darauf sein, die Sammlung japanischer Keramik zu besitzen, die Brinckmann beschafft hat. Jeder, der mit Aufmerksamkeit diesen Raum betritt, wird Freude empfinden bei der Betrachtung der eigenartigen Kunst, die hier gepflegt wird, und bei jedem neuen Besuch wird das Verständnis zunehmen und der Genuss des Schauens grösser werden. Die Freude ist jedoch nicht die einzige Ausbeute, die man von hier mitnimmt, man kann auch nützliche Lehren aus dieser

Sammlung ziehen. Die japanische Kunst predigt laut und deutlich, dass man in der Natur selber seine schmückenden Motive suchen soll und nicht auf den ausgetretenen Wegen der alten Kunst. Die Natur ist unerschöpflich, und dem ehrlich Suchenden giebt sie alles, was er braucht. Aber der Japaner lehrt auch, dass die Naturmotive in der Dekoration nicht roh-naturalistisch verwendet werden dürfen, sie müssen in der Seele des Künstlers umgeformt und geändert werden. Das haben viele von den Führern des neuen Kunstgewerbes vollauf begriffen, vor allem der kürzlich verstorbene Hamburger Künstler Otto Eckmann. Seine grosse Bedeutung beruhte gerade darin, dass er durch das Studium japanischer Kunst dazu geführt wurde, vielfältige Motive aus der Pflanzenwelt zu benutzen, die er in seiner reichen und umfassenden, nur zu früh abgeschlossenen Wirksamkeit mit selbständiger Kunst auffasste und wiedergab.

Wir sehen gleichzeitig, dass die japanische Töpferkunst die Kunst des Hauses ist; für den Gebrauch des Hauses, für die intimen kleinen Festlichkeiten komponierte sie ihre besten Stücke, sie führte nichts für leeren Zierat und Prunk aus. Zum Nachteil der deutschen Keramik war es König August dem Starken vorbehalten, seinen von Ludwig XIV. ererbten Geschmack in den ersten Tagen der Meissner Fabrik geltend zu machen. Dadurch kam sie dazu, viele tote, grosse Prunkstücke auszuführen, was bis auf den heutigen Tag ansteckend auf die deutsche Keramik gewirkt hat. Denn man darf nicht ausser acht lassen, was zuweilen vergessen zu werden scheint, dass der Barockstil mit seinen plumpen Gebäuden und schwülstigen Monumenten eine fremde Importware ist, die nichts mit dem Eigentlichen und Besten, dem Gemütlichen und Traulichen in der Kunst und dem Kunstgewerbe der Deutschen gemein hat, so wie dieses in Nürnberg, Augsburg, Hildesheim oder in Lübeck ausgeübt wurde. Das Beste und Selbständigste, was die deutsche Keramik hervorgebracht hat, sind und bleiben die kleinen Meissner Frühstücksk-

geschirre, die Thee- und Kaffeeservice aus den Jahren 1730—50. Das war die Freude und der Stolz der Familie, wenn man sich bei festlichen Gelegenheiten versammelte und seinen Thee oder Kaffee aus Kannen und in Tassen erhielt, die geschmückt waren mit den über die Glasur gemalten, in Zeichnung und Farbe fein zusammengestellten Blumen oder mit den wunderbaren kleinen, figurenreichen Landschaften in kräftigen Farben. Die Porzellanmaler der damaligen Zeit verstanden die schwere Kunst, die Natur anzusehen und sie seelenvoll stilisiert wiederzugeben. Und dann waren da alle die kleinen gemütlichen Porzellanfiguren, die uns die Menschen der damaligen Zeit leibhaftig in dem fröhlichsten und liebenswürdigsten Rokokostil zeigen. Sie wurden bewundert, auf Kommoden und in kleine Schränke gestellt und dienten bei Festessen zum Schmuck der Tafel.

Indem die Kunst Japans die Sprache des Heims redet, zeigt sie den Weg zur Erneuerung der deutschen Keramik. Es nützt nicht, dänisches Porzellan oder französisches Steinzeug zu kopieren, ebensowenig wie altdeutsche Keramik. Es müssen kräftige Versuche gemacht werden, eine neue, persönliche Kunst in deutschem Geist zu häuslichem Gebrauch zu schaffen; erst wenn dies erreicht ist, wird das Volk die Bemühungen der Kunstarbeit verstehen und ihre Erzeugnisse in rechter Weise lieb gewinnen.

PIETRO KROHN

JAPANISCHE KÖRBE

DIE Sammlung japanischer Korbmacherarbeiten im Hamburger Museum ist nicht nur die grösste und schönste in Europa, sondern auch die älteste. Der erste Korb wurde 1873 in Wien erworben. Vom Jahre 1885 an, ehe irgend ein anderes Museum daran dachte, Arbeiten dieser Art zu sammeln, fanden bedeutende Erwerbungen statt, nachdem der Direktor durch die alten japanischen Bücher mit Abbildungen von Blumenanzüchtungen auf die Schönheit der japanischen Blumenkörbe aufmerksam geworden war und in Japan ähnliche Arbeiten bestellt hatte. Seither ist die Sammlung von Jahr zu Jahr vermehrt und verbessert worden. Das Museum hat in diesem Falle in doppeltem Sinne einen glücklichen Griff gethan. Denn die Schönheit der japanischen Körbe ist jedem verständlich, und ihre Technik bietet keine besonderen Schwierigkeiten. Das Museum hat daher nicht nur den Kunstfreund durch den Anblick dieser japanischen Körbe erfreut, es hat auch unsere Handwerker zur Anfertigung ähnlicher Arbeiten angeregt, wie wir sie z. B. aus der Werkstatt des hamburgischen Korbmakers Henning Ahrens besitzen.

So deutlich man den demoralisierenden Einfluss der europäischen Massenindustrie auch auf dem Gebiete japanischer Korbindustrie verspüren kann, ist doch noch heutzutage die bescheidenste japanische Korbflechterei ein Wunder an Geschmack und Geschicklichkeit im Vergleich zu dem meisten von dem, was die Läden der europäischen Korbmacher füllt.

Und gilt dies Lob den gangbaren Handelswaren, die für das Ausland fabriziert werden, so gilt es in noch weit höherem Grade den Körben, die wirkliche Künstler gearbeitet haben und die, für Japan selber bestimmt, nur ausnahmsweise über dessen Grenzen

hinausgelangen. Nur diese Arbeiten, alte wie neue, zeigen uns die höchsten Leistungen der japanischen Korbmacherkunst, die, wie jede andere der technischen Künste Japans, ihre Schulen und bekannten Meister zählt, und die in vollstem Masse jenes zähe Hängen an dem Ererbten, jenen unerschütterlichen Respekt vor der Tradition besitzt, der, wie verschiedenartig er auch in Europa beurteilt werden mag, sich als die Rettungsplanke erweisen wird, auf die sich die japanische Kunst und das japanische Kunsthandwerk während des jetzigen Schiffbruchs des Geschmacks bergen kann. Namentlich aus solchen, von bekannten Meistern dieses und des vorigen Jahrhunderts ausgeführten Körben besteht die Sammlung des Museums. Ein grosser Teil der schönsten Arbeiten rührt sogar von dem bekanntesten neueren Korbmacher, dem kürzlich verstorbenen Shokosai aus Osaka her. Das Museum besitzt 65 Körbe von ihm, deren zierliche Signaturen uns nicht nur den Namen des Künstlers geben, sondern zuweilen auch das Lebensjahr, in dem er die Körbe angefertigt hat. Einige davon hat er in seinem 79sten Jahre, andere sogar in seinem 81sten angefertigt, und er hat folglich das Alter erreicht, in dem man sich nach der Ansicht des japanischen Malers Hokusai erst mit Recht Meister seines Faches nennen darf. Und auch von anderen bekannten Korbkünstlern, wie: Murakami, Shichosai, Waitsusai, Chikurakusai, Hogetsu und Kisen, besitzt das Museum eine Reihe ausgewählter Arbeiten; die ältesten Stücke sind aber auch hier nicht von den Künstlern bezeichnet.

Aus alter Zeit ist eine Gruppe von Korbflechtarbeiten überliefert, auf die die wahren Meister ihre feinste Technik verwendet haben, die Blumenkörbe. Ein japanischer Blumenkorb — Hanakago — ist nicht ganz dasselbe, wie ein europäischer Blumenkorb, da er immer einen Bambuscylinder für Wasser umschliesst, damit sich die Blumen frisch halten können. Es ist deswegen ein Mittelding zwischen einem Korb und einer Vase und wird neben Behältern aus Porzellan oder Thon

angewendet. Er hat vor diesen aber den Vorzug, sehr wenig zu wiegen, so dass er sich leicht aufhängen lässt.

Bezeichnend für die Neigung der Japaner, den Ursprung jeden Dinges historisch festzustellen, ist es, dass nicht einmal ein so unschuldiges Ereignis wie die Einführung dieser Blumenkörbe in Japan seiner Legende entbehren kann. So erzählt man von dem berühmten Yoshimasa, dem kunstliebendsten der kunstliebenden Dynastie der Ashikaga-Shogune, dass er von einem Korbmacher, Namens Hokoji, der, wie so manch anderer japanischer Handwerker, sein Fach in China erlernt hatte, einen Blumenkorb als Geschenk erhielt. Der Meister ersuchte die Höflinge, ehe sie ihrem Herrn den Korb überreichten, ihn, wie es bei anderen Blumenbehältern Sitte und Gebrauch war, auf einem dekorativen Sockel anzubringen, der sein anspruchsloses Äussere ein wenig heben könne. Aber Yoshimasa, dessen hochkultivierter Geschmack sogleich Gefallen an der edlen Einfachheit des Korbes fand, befahl seinen Höflingen, den Sockel zu entfernen und den Korb in dem Tokonoma, dem nischenförmigen Raum, anzubringen, der sich in jedem japanischen Hause befindet, sei es reich oder arm, und in dem eine spärliche Auswahl der Kunstgegenstände des Hauses zur Schau gestellt wird. Ein japanischer Blumenkorb darf deswegen niemals auf einem Sockel angebracht werden, sondern muss direkt auf den Fussboden gesetzt oder an einem der Wandpfeiler des Zimmers aufgehängt werden.

Wie schön ein japanischer Blumenkorb auch an sich ist: er kommt doch erst zu seinem Recht, wenn er mit Blumen geschmückt ist. Und der Japaner lässt ihn ungern leer stehen. Mehr als alle anderen Nationen der Erde ist er Blumenfreund, — Blumenanbeter, könnte man sagen. Von dem Augenblick im Januar an, wo die Pflaumenbäume, noch mit Schnee bedeckt, ihre ersten weissen Blüten zeigen, und bis zu dem Zeitpunkt im spätesten Herbst, wo die Ahornblätter sich leuchtend rot färben, befindet er sich in einem Sinnenrausch bei dem Anblick aller dieser Wunder der Erde.

Und wenn die Japaner etwas von dieser Schönheit der Natur in ihre Zimmer überführen, da ist die Art und Weise, wie sie — ein Ehrenamt für die Frauen des Hauses — diese abgeschnittenen Blumen und Zweige zusammenstellen, gleichsam ein Abglanz ihrer eigenen Naturbegeisterung. Die eigentümliche Schwärmerei der Japaner für Zwergbäume, die, einige wenige Zoll hoch, den Wuchs alter Bäume, und was noch eigentümlicher ist, die Blüten eines jungen Baumes haben, ihre Sehnsucht, wenn auch nur ein paar Ellen Erdreich hinter ihrem Hause zu besitzen, wo sie den Liliputgarten anlegen können, dessen winzig kleine Bäume, diminutive Felsblöcke, zollbreite Bäche und spielzeugartige Brücken sie in den Traum wiegen können, als befänden sie sich in der wirklichen, weiten Landschaft da draussen, — dieses Bedürfnis, die Illusion der Natur zu bewahren, diese künstliche Natürlichkeit, tritt uns am deutlichsten entgegen in der Art und Weise, wie sie ihre Blumen innerhalb ihrer vier Wände anbringen.

Es ist eine der Hauptregeln, der Natur der Blumen keine Gewalt anzuthun, sondern sie in Einklang mit ihren Lebensbedingungen im Freien anzubringen. Ist es eine Schlingpflanze, so müssen sich ihre Ranken um den Henkel des Korbes schlingen; ist es eine Wasserpflanze, so muss sie in dem flachen Behälter, den man in diesem Falle anwendet, gleichsam aus dem Wasser aufwachsen. Nur ungern stellt man verschiedene Gewächse zusammen; geschieht es dennoch, so muss man acht geben, dass es Pflanzen sind, die auch draussen in der Natur nebeneinander wachsen. Ein van Hayscher Blumenstrauss würde den Japanern ein Entsetzen sein.

Das Ganze sieht so einfach und natürlich aus. Bald nur ein blühender Pflaumenzweig, bald ein paar Iris oder Päonien, bald nur ein Kieferzweig oder ein paar Grashalme. Geht man der Sache aber ein wenig auf den Grund, so wird man entdecken, dass in engem Zusammenhang mit diesem offenbaren Naturalismus

ein verborgener und eigenartiger Formalismus steht, der Jahrhunderte hindurch die japanischen Blumenkompositionen nicht nur zu einer grossen Kunst, sondern auch zu einer nicht zu unterschätzenden Wissenschaft gemacht hat. Zu der Ästhetik, die sich in der Wahl der Farben der Blumen äussert, kommt nämlich noch eine Ästhetik der Linien hinzu, die für den Japaner die Hauptsache ist. Jede Blumenkomposition muss, um in seinen Augen vollendet zu sein, gewisse Linien enthalten, das Resultat einer Art geometrischer Berechnung sein, die man am besten durch die Regel ausdrückt, dass jede gute Komposition in ein Dreieck einzufügen sein muss. Und an diese Hauptforderung schliesst sich eine Reihe anderer subtiler Forderungen an, die bewirken, dass die Blumenkomposition, mag sie noch so einfach sein, oft die grösste Mühe, das eifrigste Nachdenken gekostet hat, indem Zweig für Zweig, Blatt für Blatt hat zusammengesetzt werden müssen, ehe das Ergebnis wohl gelungen war. Kein Wunder deswegen, dass in der Kunst der Blumenaufzierung seit alter Zeit jedes gebildete junge Mädchen bewandert sein muss. Noch heutigen Tages giebt es in Japan bekannte Meister und Lehrer auf diesem Gebiet, und in der Hauptstadt Tokio und den grösseren Städten ist es Sitte und Gebrauch, alljährlich Ausstellungen solcher Blumenarrangements abzuhalten.

Die japanischen Blumenkörbe zerfallen in zwei Gruppen: Körbe zum Stehen und Körbe zum Hängen; aber daneben giebt es auch Körbe, die mit Hülfe eines kleinen, bügelförmigen Henkels — oft von Metall — auf beide Weise benutzt werden können. Die Blumenkörbe können allerlei Formen haben, sie können wie mächtige Vasen oder einfache Cylinder gebildet, können viereckig oder fast kugelrund sein; sie können verschiedenen Kürbissen oder anderen Früchten gleichen, sie können mit Henkeln versehen oder ohne Henkel sein, — der Geschmack und die Erfindungskunst des Japaners kennt in dieser Beziehung keine Grenzen. Er kann zuweilen die sonderbarsten Einfälle haben, wie z. B.

wenn er einen Hängekorb in Form eines grossen Hummers oder einer mächtigen Cikade bildet, aber selbst in solchen Fällen bewahrt er seinen vornehmen Geschmack. Auch kennt er nicht unsere gewöhnlichen Mittel, einen Korb zu bemalen oder zu vergolden oder ihn mit Stoffquasten zu behängen. Das einzige künstliche Verschönerungsmittel, das er verwendet, besteht darin, dass er mit Hilfe von Rauch und eines leichten Lacküberzuges dem Korb jene schöne, braune Patina giebt, die die Zeit so vielen alten Körben verliehen hat, und die oft den tiefen Tönen der japanischen Bronzen nahe kommt.

Es genügt jedoch nicht, die künstlerische Form dieser Körbe zu bewundern; man muss genauer hinsehen und sich klar machen, mit welcher unvergleichlichen Meisterschaft sie ausgeführt sind. Als Flechtmaterial wendet der Japaner gespaltenes Bambusrohr und aufgerissenes spanisches Rohr an, daneben aber weiss er eine Menge anderer Stoffe zu benutzen, wie die Blätter der verschiedenen Palmarten, mehrere Arten Rohr und Binsen, Bambuswurzeln oder auch Zweige von Epheu und Ranken der Vistaria. Dies alles flicht er mit der improvisierenden Fertigkeit eines Virtuosen in einander, persönlich, scheinbar zufällig, ohne maschinenmässige Routine. Aber er flicht keinen Knoten, der nicht am rechten Fleck ist, der nicht auf das genaueste in die sinnreiche Konstruktion des Korbes hineinpasst. Er ist sich völlig bewusst, dass ein Korb ein Ding ist, das solide sein und das Puffe und Stösse vertragen können muss, ohne Schaden zu leiden. Ist das Flechtwerk besonders fein und zart, so weiss er haltbare flache Bambusständer hineinzuschieben, die bald den Boden des Korbes, bald dessen Seiten stützen können. In letzterem Falle haben diese Bambusstäbe oft den Charakter wahrer Strebebefeiler. Oder er weiss den Boden der Körbe fast unantastbar stark zu machen, indem er, mag nun die Form des Korbes selber cylindrisch, oval oder quadratisch sein, das Geflecht in vier kräftigen, nach unten gebogenen Ecken zusammen-

fasst. Auch in Bezug auf das Anbringen von Henkeln ist die Erfindungskunst des japanischen Korbmachers und seine technische Geschicklichkeit unerschöpflich. Hat man auch noch so viele alte japanische Körbe vor sich, man trifft selten denselben Henkel, entdeckt stets eine neue technische Finesse in der Art und Weise, wie er geformt oder mit dem Korb selber vereint ist. Da sind Henkel, die ganz unten am Fuss des Korbes beginnen und sich in einem mächtigen Bogen über seinen Hals erheben, da sind Henkel, die an seinen Seiten beginnen und ein Trapez bilden, Henkel wie an Vasen und Krügen, und Henkel, die zu kleinen Bügeln oder zu einem Paar lose hängender Ringe zusammengeschmolzen sind, Henkel, aus einem einzelnen Zweig gebildet, andere, die aus mehreren Ranken zusammengeflochten sind, wieder andere, die aus losen Saiten, so fein wie die Haare eines Rossschweifes, zusammengesetzt sind.

Wie diese Blumenkörbe auch geformt und geflochten sein mögen, sie haben in der Regel alle künstlerisch und technisch eine Kraft und eine Grösse, zuweilen gepaart mit einer fast archaischen Derbheit, die auf eine uralte Tradition hinweist. Nirgends verfällt der japanische Korbkünstler der alten Schule in die kleinliche Zierlichkeit, mit der die japanische Korbindustrie heutzutage um die Gunst Europas buhlt.

Was hier von der Technik der Blumenkörbe gesagt ist, gilt auch von anderen Korbformen. Bei der Herstellung derselben hat der Japaner der alten Zeit eine besondere Sorgfalt auf die grossen flachen, henkellosen Körbe für Aufbewahrung jener Stücke Holzkohle verwendet, mit denen die Japaner das Feuer in den Kohlenbecken nähren, die im Winter ihre Zimmer schwach erwärmen, oder an denen sie — Männer und Frauen — ihre diminutiven Pfeifen hunderte von Malen im Laufe des Tages anzünden. Diese Körbe — Sumitori — spielen eine gewisse Rolle bei den wichtigen Theeceremonien, die in so hohem Masse die japanische Keramik gefördert haben, und die auch nicht ohne

Bedeutung für die künstlerische Vervollkommnung der Blumenkörbe gewesen sind, wenn es auch bei diesen Ceremonien in der Regel Sitte und Gebrauch war, Bambus-Blumenbehälter von besonders primitiver Form zu benutzen.

Wie bereits erwähnt, sind die Blumenkörbe in reichhaltiger Weise im Museum vertreten, viele von den letztgenannten Korbformen, den Sumitori, sowie zahlreiche andere Gegenstände aus Korbgeflecht besitzt das Museum in schönen und charakteristischen Exemplaren.

CHR. BEEN

DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT

DAS endlos ausgedehnte Gebiet des japanischen Holzschnitts kann selbstverständlich in einem Kunstgewerbemuseum nur durch einige ausgewählte Beispiele seine Vertretung finden; aber fehlen darf es nicht, da es eine der eigenartigsten Seiten der japanischen Kunst bildet und von grundlegender Bedeutung ebenso wie für die Entwicklung der modernen europäischen Malerei, so auch für unser ganzes dekoratives Empfinden geworden ist.

An diesen Vorbildern haben wir gelernt, wie die Farben zu wählen und zu verbinden sind, um eine Darstellung gleich in ihren Hauptflächen klar hervortreten zu lassen; wie die äusserste Schärfe der Naturbeobachtung und die bestimmteste Zeichnung dazu verwendet werden können, der streng formalen Komposition Leben zu verleihen; wie alle einzelnen Wirkungen dem grossen Ganzen unterzuordnen sind.

Ausdrucksfähigkeit der Farbe, Impressionismus und freies Schalten mit den Elementen der Natur im Dienste der Kunst: das sind ja überhaupt die Eigenschaften, denen eine jede emporsteigende und nach Selbständigkeit ringende Kunst zustrebt; in der japanischen Kunst finden wir sie in einer unseren Bedürfnissen aufs engste entsprechenden Weise ausgebildet. Die aufs äusserste vervollkommnete technische Seite des Druckverfahrens konnte freilich in dieser Sammlung, als dem Sondergebiete der Graphik angehörend, nicht besonders betont werden; auch brachten es die Umstände mit sich, dass die dem 19. Jahrhundert, also bereits der beginnenden Verfallzeit, angehörenden Blätter weit zahlreicher vertreten sind, als die aus der kraftvollen Blütezeit der

ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, während deren der Holzschnitt sich von seinen schlichten, aber äusserst zielbewussten Anfängen allmählich bis zur vollen Entfaltung der Farbigeit erhob: doch sind immerhin die Hauptpunkte dieser ganzen Entwicklung durch bezeichnende Werke vertreten.

Während eines Zeitraumes von weniger denn zweihundert Jahren durchläuft der japanische Holzschnitt, in technischer Hinsicht sich immer reicher entfaltend, zugleich auch, dank einer Reihe ausgesprochener Künstlerpersönlichkeiten, sich in Bezug auf den Gehalt aufs mannigfaltigste abwandelnd, von etwa 1680 bis gegen 1800 eine Reihe fortgesetzter Steigerungen, um von da an bis etwa 1860 einem raschen Verfall entgegen zu eilen, der aber zeitweilig durch das Eingreifen einzelner besonders begabter Künstler immer wieder aufgehalten wurde.

Der gewöhnliche Buchholzschnitt des 17. Jahrhunderts wird dargestellt durch einige Werke über Uniformen, Schwerter, über die Anordnung von Blumen u. s. w. Von dem Stil, den dann der Begründer des künstlerischen Holzschnitts, Moronobu, schuf, von der kraftvollen Wirkung, die bei lebendigster Auffassung der Bewegungen durch das schöne Gleichgewicht breiter schwarzer wie weisser Massen erzielt wurde, giebt ein Buch mit Darstellungen des städtischen Lebens aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts wenigstens eine Vorstellung. Für die ganze reiche Entwicklung, die nun folgt und durch das Wirken einerseits der ausgebreiteten Torii-Schule, der Verherrlicher des neu erstandenen Theaters, andererseits Masanobus, des liebenswürdigen Schilders des damaligen heiteren, geselligen Lebens, sowie Shigenagas, des Erfinders des Zweifarbendruckes in Rot und Grün, bezeichnet wird, ist man freilich auf ein einziges mit der Hand koloriertes Blatt Masanobus, ein Haus in Yoshiwara, dem Vergnügungsviertel Yedos, angewiesen, sowie auf einige mit schwarzen Bildern gezierte Bücher. Immerhin kann man daraus ungefähr entnehmen, wie der Übergang von der Malerei zu dem

Buntdruck sich mit Hülfe zuerst der in ausgedehntem Masse betriebenen Handkolorierung, dann des zu scharfer Berechnung der Wirkung zwingenden Zweifarbindrucks entwickelt haben mag. Die illustrierten Bücher rühren von dem erfindungsreichen Morikuni, der mit seinen breiten Pinselzeichnungen eine ungeweine Wirkung zu erzielen wusste, und von Suke-nobu, dem unermüdlichen, wesentlich um 1730 bis 1750 in Osaka thätigen Erzähler, her.

Als ein besonderer Schatz des Museums kann hier gleich das Werk eines sonst kaum bekannten Malers der neuchinesischen Schule, Ito Jakuchu, angeführt werden: Gempo Yokwa, Darstellungen von Pflanzen und Tieren, von 1768, in Schwarz, wahrscheinlich keine eigentlichen Holzschnitte, sondern Abreibungen von einer Art lithographischen Steins. Jakuchu, 1716 in Kioto geboren, eifriges Mitglied der Zen-Sekte, folgte anfänglich der Kano-Schule, dann den Chinesen und endlich Korin; er starb 1800. Die Zeichnung der in tief schwarzem, tief eingepresstem Grunde ausgesparten Pflanzen ist von aussergewöhnlicher Kraft und Grösse. Dass die Nachbildungen nach den Zeichnungen Korins und Kenzans, die im 19. Jahrhundert veranstaltet wurden, hier vorhanden sind, versteht sich von selbst.

Die Blütezeit des um 1760 erfundenen vollkommenen Farbenholzschnittes, der eine Unendlichkeit von Abtönungen zulässt, dort sich aber am wirkungsvollsten erweist, wo er auf nur wenige, vollendet zusammengestellte Farben beschränkt wird, ist durch Blätter der grossen Meister Kiyomitsu, Harunobu, Koriusai, des einflussreichen Shunsho und seiner Schüler vertreten. Von Shunsho ist das Hauptwerk, die hundert berühmten Dichter von 1775, vorhanden, dann die 36 Dichter von 1789, die im Verein mit Shigemasa geschaffenen Folgen der Seidenzucht und der schönen Frauen des Yoshiwara von 1776. Von Koriusai ein paar jener Hashirakakushis, schmaler hoher Streifen, in die selbst mehrfigurige Darstellungen mit ungemeinem Geschick eingefügt wurden.

Mit dem klassischen Kiyonaga erreicht diese Richtung ihren Höhepunkt; ihm reiht sich sein Schüler Kiyomine mit einem fünfteiligen Blatt an und Kitao Masanobu mit seinem frühen Werk über die Yoshiwara-Schönheiten von 1784. Dann zieht die Schar jener zum Teil übergraziösen Künstler auf, welche dem Ende des Jahrhunderts das Gepräge verleihen, allen voran der mit Recht als einer der originellsten gepriesene Utamaro mit einigen der bekannten Halbfiguren in prachtvollen Drucken, mehreren drei-, fünf- und sechsteiligen Darstellungen, darunter der wichtigen Holzschnitt-Werkstatt, endlich dem Insektenbuch von 1788 und dem Muschelbuch; dann Toyokuni mit mehreren Dreiblättern, jener Art von Darstellungen, die er hinsichtlich der Komposition wie der tiefen Farbgebung auf ihren Höhepunkt brachte, der Folge der Tamagawa-Flüsse, ein paar Surimonos und Büchern mit Schauspielerbildnissen von 1804 und 1817; dessen Bruder und Schüler Toyohiro mit einer dreiteiligen Darstellung, und endlich der vornehme Yeishi.

Ein Künstler von der unerschöpflichen Phantasie eines Hokusai, der die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschte, wenn er auch von der Zeit seines grossen Zeichnungswerkes, der Mangwa, also vom zweiten Jahrzehnt an, den strengen und grossen Stil, der die japanische Kunst bis dahin ausgezeichnet hatte, verliess, muss natürlich in einer solchen Sammlung eine hervorragende Stelle einnehmen. Das geschieht namentlich durch sein aus fünf Blättern bestehendes Gespensterbuch von 1830, das in ausgezeichnetem Druck vorhanden ist. Dann folgen seine Schüler mit der reichen Zahl ihrer Surimonos, jener quadratischen Neujahrskarten, deren knapper, wirkungsvoller Stil bei ausserordentlich reicher und zarter Färbung besonders durch Hokusai ausgebildet worden war. Zeichnungen Tani Bunchos sind in einem Bande von 1816 in Schwarz und wenigen Farben wiedergegeben. Mit den ungemein modern empfundenen Landschaften Hiroshiges und den Vögeln Masayoshis und des späten Zeshin findet die

echt japanische Kunst ihr Ende. Von den sonstigen Holzschnitten des 19. Jahrhunderts, die durch die Rohheit ihrer Zeichnung wie ihrer Farbgebung diese Kunst in Verruf gebracht und eine ganz falsche Vorstellung von ihrem Wesen erweckt haben, ist es besser, zu schweigen.

WOLDEMAR v. SEIDLITZ

HAMBURGISCHE BAURESTE

ES wäre lehrreich, auf einer Karte Deutschlands einmal einzutragen, in welchem Verhältnis zu einander die verschiedenen Baumaterialien des Hausteins, Backsteins und des Fachwerks in den einzelnen Landesteilen zur Verwendung kommen — welche Bauart überall die landesübliche und volkstümliche sei. Für die Geschichte unserer deutschen Baukunst würde dasselbe dabei herauskommen, wie eine kartographische Darstellung der Dialektgebiete für unsere Sprachkunde. Denn das Baumaterial ist der Dialekt, in dem die Formsprache der Stile ihren besonderen Ausdruck findet. Konstruktive und dekorative Gedanken, die für den Haustein ersonnen sind, müssen neue Formen suchen, wenn sie im Ziegelbau oder im Holzbau verkörpert werden sollen. Dabei bedeutet jede glückliche Übersetzung eine Bereicherung unseres künstlerischen Besitzes. Und so werden wir auch hier darauf geführt, im Wechsel des Lebens und nicht etwa in einer allgemein gültigen Normalform das Heil zu erblicken.

Während sonst in unseren Küstenstädten, von den Niederlanden bis zu den slavischen Grenzen, der Backsteinbau vorherrscht, nimmt Hamburg als Stätte des Fachwerkbaues eine Sonderstellung ein. Die Erklärung dafür giebt uns der bequeme Bezug von Bauholz auf dem Wasserwege der Elbe, der den Hamburgern von alters her zu Gebote steht. Noch heute wird ja das einzig malerische Bild der Hamburger ‚Flethe durch die hin und her geneigten Fachwerkhäuser an ihren Ufern bestimmt. Es sind schlichte Gebilde des Nutzbaus, denen das, was wir bei ihrem Anblick als künstlerisch empfinden, durch die Zeit und den Zufall verliehen wurde. Nur wenige Reste eines höheren, von kunst-

reicher Hand geschmückten Fachwerkbaus sind noch in den engen Strassen der alten Stadt übrig, aber gern malt man es sich aus, wie einst auch Hamburg an kunstvoll geschnitzten, farbenprächtigen Bürgerhäusern nicht minder reich gewesen sei als Hildesheim und die Städte des Harzes.

Natürlich sind daneben Monumentalbauten und vornehmere Patrizierhäuser seit dem Mittelalter auch hier aus Backsteinen errichtet worden. Bei den selteneren Hausteinbauten scheint man dem dauerhaften und feinkörnigen Oberwesersandstein — der im 16. und 17. Jahrhundert als „bremer steen“ ein begehrter Exportartikel war — vor dem Elbsandstein den Vorzug gegeben zu haben. Soweit die spärlichen Reste und die immerhin auch nur geringen Abbildungen älterer Bauten es erkennen lassen, ist es indessen in Hamburg nicht zu der reichen Entwicklung des Ziegelhausteinbaus gekommen, dessen klassisches Gebiet sich von den Niederlanden bis nach Bremen — also in die unmittelbare Nachbarschaft Hamburgs erstreckte. Überhaupt ist es schwer, sich von der architektonischen Physiognomie des alten Hamburg, wie es noch vor zwei Jahrhunderten bestand, ein anschauliches Bild zu machen. Hamburg offenbart darin den Fehler seiner Vorzüge. Es giebt Städte, an denen die Zeit gemächlichen Schrittes und schonend vorbei gegangen ist, weil ihr wirtschaftliches Leben mit seinen Anforderungen an bauliche Umgestaltungen entschlummert ist. In solchen Städten liebt es der Fremde, beschaulichen Kunstgenüssen und träumerischen Gedanken an entschwundene Herrlichkeiten nachzuhängen. Hamburg hat nie zu ihnen gehört. Hier hat immer ein blühendes wirtschaftliches Leben seine Rechte gefordert, und die Gegenwart hatte nie Zeit, die Vergangenheit respektvoll zu schonen. Mehr noch als die Elemente, die ihre letzte grosse Verwüstung bei dem Hamburger Brande von 1842 anrichteten, haben hier friedfertige Menschen zerstört, um wieder aufzubauen. So wenig wir das vernünftigerweise beklagen dürfen, so wenig können wir eine schmerzliche Regung unter-

drücken, wenn wir sehen, wie eines nach dem anderen der alten Baudenkmäler gefallen ist und unter unseren Augen weiter fällt.

Es ist eines der Verdienste des Hamburger Kunstgewerbemuseums, das sich hier mit dem Altertümernuseum in seine Aufgabe teilt, diesen architektonischen Resten eine Heimstätte zu bereiten. Auch darin dient es seiner vornehmsten Aufgabe, die Kunst in unmittelbarer Beziehung zum praktischen Leben zu pflegen, denn es ist für die weitere Entwicklung unserer Baukunst von höchster Wichtigkeit, dass unsere Architekten den lebendigen Zusammenhang mit der Tradition der besten heimischen Denkmale nicht aus den Augen verlieren. Als wichtiges Studienmaterial dienen dafür in Ermangelung technisch genauer Aufnahmen die malerischen Ansichten alter Bauwerke, die von patriotisch gesinnten Dilettanten gezeichnet sind. Dankbar gedenken wir der Wirksamkeit von Fräulein Ebba Tesdorpf oder von Männern wie Th. Riefesell und J. Niese, deren Zeichnungen und Aquarelle im Gewerbemuseum sorgfältig gesammelt werden. Ungleich viel wertvoller wäre natürlich die Erwerbung der Originale selbst, wenn sich nicht diese aus äusseren Gründen in den meisten Fällen von selbst verböte oder doch auf das geringste beschränkt werden müsste. Wenn das Museum also darauf verzichten musste, sich eine Sammlung von Originalfassaden anzulegen, so besitzt es doch wenigstens eine der schönsten hamburgischen Fassaden der Hochrenaissancezeit und einige wertvolle Portale des 17. und 18. Jahrhunderts, die immerhin recht gute Beispiele für die letzten Entwicklungsperioden der Renaissance und des Rokoko in Hamburg abgeben. Dazu kommen ein paar in Holz geschnitzte Stücke von Fachwerkbauten des 16. und 17. Jahrhunderts.

Für das Verständnis deutscher Renaissancekunst sagen solche Bruchstücke mehr, als sie etwa für das Verständnis italienischer Renaissancearchitektur bedeuten würden. Denn was wir als deutsche Renaissance in unserer Baukunst bezeichnen, ist ein Dekorationsstil,

der in das konstruktive Gerüst des Gebäudes nicht wesentlich verändernd eingreift. Die Elemente der Dekoration — die vielgestaltigen Formen des Ornamentes — sind es, die hier unser Interesse vorzugsweise in Anspruch nehmen, nach denen wir die Entwicklungsperioden des Stils unterscheiden. Maler und Kupferstecher, Goldschmiede, Bildschnitzer und Schreiner waren von Burgkmaier bis zu Wendel Dietterlin und Guckeisen die eigentlichen Träger des Stils — keineswegs waren es Architekten im modernen Sinne. Ein solcher Stand theoretisch gebildeter, lediglich entwerfender Künstler hat sich erst im 18. Jahrhundert in Deutschland herausgebildet. Vorher waren die Bauhandwerker sowohl die Entwerfenden als die Ausführenden. Und eben dies verlieh ihren Werken den Hauch individueller Frische und Urwüchsigkeit, den wir heute nur noch hie und da an einfachen Erzeugnissen ländlicher Zimmerkunst spüren können. In den Gebieten des voll entwickelten Hausteinbaus übernahm der Steinmetz die Funktion, die heute der Architekt wahrnimmt, in Bremen war der erste technische Beamte des städtischen Bauwesens ein Mauermeister, in Hamburg ein Zimmermann.

Als die ersten Formen des welschen Dekorationsstiles in Deutschland Aufnahme fanden, da war in Italien die überschwengliche heitere Schmuckfreude des Quattrocento bereits erloschen und hatte der ernsten Auffassung einer hohen Raumkunst Platz gemacht. In Deutschland feierten indessen Maler, Bildschnitzer und Steinmetzen mit dem italienischen Zierat noch einige Jahrzehnte lang eine Art von Nachfrühling. Ausser den architektonischen Gebilden der Säule, antik profilierten Gebäudes und des Medaillons waren es naturalistische Motive, namentlich Kindergestalten und Pflanzenformen, die sie verwendeten. Aus dieser Stilperiode besitzt das Museum für Kunst und Gewerbe einen reich ausgebildeten Eichenholzpfeiler, der darum besonders beachtenswert ist, weil er das für ein hamburgisches Bauwerk dieses Stiles frühe Datum 1536 trägt. Wenn wir der Zeit-

folge nachgehen, so begegnet uns das nächste bedeutende Architekturstück des Museums erst aus einer viel späteren Periode, als die deutsche Renaissance hierzulande ihren Höhepunkt bereits erreicht, vielleicht schon überschritten hatte. Zu den von Italien importierten Formen hatten sich inzwischen niederländische Einflüsse gesellt. Uralte germanische Reminiscenzen eines vielverschlungenen Riemengeflechtes waren in der Berührung mit den arabischen Motiven der Maureske zu neuem Leben erwacht, und an Stelle der zierlich stilisierten Pflanzengebilde war das für die nordische Renaissance so charakteristische Bandornament, Beschlagwerk und Rollwerk, getreten. Seit der Wende des sechzehnten Jahrhunderts hatte dann dieses Ornament, das zuerst der strengeren Form gewalzter Metallstreifen glich, einen weicheren Charakter angenommen, erschien wie aus einem knetbaren Stoffe gebildet, bisweilen in knorpeligen Formen. Dieser Ohrmuschelstil, wie man ihn nicht eben sehr treffend genannt hat, war aus süddeutschen Ornamentbüchern seit dem zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts in den grossen norddeutschen Küstenstädten hie und da zur plastischen Ausführung gelangt. Eines der frühesten Beispiele dafür bietet uns die Fassade des Bremer Rathauses. Zwei um wenige Jahre jüngere Denkmäler derselben Stilperiode befinden sich im Hof des Hamburger Museums — das Portal des „Roten Hauses“ von 1617, das einst an der Reichenstrasse 49 stand, und die Fassade des Kaiserhofes von 1619. In letzterer ist wenigstens ein prächtiges Denkmal bürgerlicher Baukunst des alten Hamburg dem Verderb entrissen — ein überaus charakteristisches Beispiel des niederdeutschen Wohnhauses mit schmaler Giebelfront bei starker Tiefenausdehnung wie es mit lokalen Abwandlungen in den Küstenstädten von Antwerpen bis nach Danzig vorkam. Das Licht war kostbar in diesen Häusern, denen in den engen Strassen nicht minder hohe Giebel gegenüberstanden. So löste man denn gern die Frontseite in ein System von Fensterreihen auf, die durch Pfosten und, vortre-

tende Säulen gegliedert wurden. Wie rein dekorativ dabei der Renaissancestil geblieben war, beweisen am Kaisershofe die Fenstergiebelchen, die sich zu dreieckigen Bandwerkgebilden verflüchtigt haben, die ohne organische Verbindung als leichter Zierat über den Fenstern schweben. Bei so opulent ausgestatteten Häusern, wie dem Kaisershof und dem Roten Hause, bewegte sich die Dekoration auf der Höhe der Mode; daneben erhielt sich noch Jahrzehnte lang ein einfacherer Stil in schlichteren Ziegelhausteinbauten. Zwei solcher Denkmäler bewahrt das Hamburger Museum in den Portalen von 1631 und 1642, von denen das letztere (einst an der Kleinen Reichenstrasse 25) jetzt mitten im Hofe des Museums aufgerichtet steht. Aus der letzten Zeit einer volkstümlichen, niederdeutschen Baukunst, dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, stammen ferner einige Fragmente von dem Fachwerkbau des alten Bauhofes am Messberg, der 1864 abgebrochen wurde, namentlich ein Sandsteinrelief, das die Zimmerleute in ihrer Arbeit am Bau darstellt, sowie zwei Paare in Eichenholz geschnittener Zwickelfiguren von einem Durchgangshause, das neben der St. Jakobikirche stand.

Die übrigen Architekturstücke des Museums gehören bereits einer Periode an, in der an Stelle eines hoch entwickelten Baugewerbes Architektur in modernem Sinne getreten ist, bei der das lokale Gepräge sich mehr verwischt hat. Die Pilasterfassaden und zierlich geschmückten Rokokopaläste des 18. Jahrhunderts sind nicht mehr so wie die alten Fachwerk- und Ziegelhausteinbauten plattdeutsch und hamburgisch. Sie sind das Werk studierter Herren. Die Fassade am Wandrahm, von der eine Reihe kräftig gebildeter korinthisierender Pilastercapitäle und Fruchtgehänge stammt, die im Hofe des Museums lagern, hätte auch im mittleren oder südlichen Deutschland stehen können. Immerhin werden einzelne Motive des älteren heimischen Wohnhausbaues noch lange zäh festgehalten — die Ausluchten, Beischläge und die charakteristische Verbindung eines Mezzaninfensters mit der Umrahmung des Portals. Zwei

prächtige Portale dieser Art besitzt das Museum. Das eine, in den vornehmen, schlanken Formen der Frühzeit des 18. Jahrhunderts gehalten, entstammt einem Hause an der Grossen Reichenstrasse, das vorübergehend im Besitze der Basler Familie His gewesen ist, das andere, ein reichgeschmücktes Rokokoportal mit einem Rundbogenfenster oberhalb des Flachbogens der Thüröffnung, ist im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden und wird — ich weiss nicht, mit welchem Rechte — mit dem Namen des vielgewandten Ernst Georg Sonnin in Verbindung gebracht, der als der vornehmste Vertreter der Rokokoarchitektur in Hamburg thätig war.

Einstweilen lagern die meisten dieser Architekturteile im Hofe des Museums, bis eine neue Einrichtung der Sammlungsräume ihnen eine günstige Aufstellung ermöglicht. Bei der raschen Vermehrung des reichen Museumsbesitzes rückt die Zeit immer näher, in der das Museum weitere Räume des gewaltigen Gebäudes in St. Georg für sich in Anspruch nehmen muss. Mögen dann auch die prächtigen Portale und die schöne Fassade des Kaiserhofes dem Bau des Museums organisch eingegliedert werden. Sie würden zu neuem Leben erwachen und doppelt vernehmlich den Kindern einer späteren Zeit von Kunst und Gewerbe des alten Hamburg erzählen.

GUSTAV PAULI

DIE HAMBURGISCHEN MUSIKINSTRUMENTE

ZU den jüngsten Beständen des Museums für Kunst und Gewerbe gehört die Sammlung von Musikinstrumenten. Sie verdankt ihre Entstehung einer Stiftung Hans v. Bülow's und ist unter der sachkundigen Beihülfe des gelehrten Musikschriftstellers Friedrich Chrysander zusammengebracht worden. Noch befindet sich diese Sammlung in den Anfängen, noch musste auch, da es dem Museum an Räumlichkeiten gebricht, davon abgesehen werden, sie zu organisieren und in ihrer Gesamtheit dauernd zur Schau zu stellen: aber schon die wenigen Stücke, die bisher gelegentlich ausgelegt worden sind, lassen erkennen, dass sie wertvolle Schätze enthält.

Wie bei den übrigen Abteilungen des Museums, bei denen es angängig war, ist auch bei der Sammlung von Musikinstrumenten Wert darauf gelegt worden, das spezifisch Hamburgische besonders zu berücksichtigen und die Erzeugnisse heimischen Kunstfleisses in den Mittelpunkt zu rücken. Es traf sich in dieser Hinsicht glücklich, dass einer der bedeutendsten Geigenbauer des 17. und 18. Jahrhunderts in Hamburg ansässig war, und dass es gelang, mehrere hervorragend schöne Instrumente, die er verfertigt hat, für das Museum zu erwerben.

Dieser hamburgische Meister ist Joachim Tielke, der im Jahre 1669 das hiesige Bürgerrecht erwarb und bis zu seinem im Jahre 1719 erfolgten Tod in unserer Vaterstadt gelebt und gewirkt hat.

Hamburg war in der zweiten Hälfte des 17. und bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein das musikalische Centrum Deutschlands. Hier hielten sich viele der hervorragendsten Musiker auf, hier entstand

im Jahre 1678 das erste deutsche Opernhaus, hier wurde schon damals die Musik auch in dilettantischen Kreisen in umfassendem Masse geübt und gepflegt. Die Bilder eines Malers, wie Matthias Scheits, lassen uns ahnen, welche Rolle die Laute und die Violen im hamburgischen Familien- und Gesellschaftsleben jener Zeit spielten. Kein Wunder also, dass ein Meister im Geigenbau, wie Joachim Tielke es war, in Hamburg ein geeignetes Feld zur Ausübung seiner Kunst fand.

Tielke hat seine Lehrzeit vermutlich in Italien durchgemacht, wo die Kunst des Baues von Bogen- und Saiteninstrumenten während des 16. und 17. Jahrhunderts bekanntlich in höchster Blüte stand. In Italien waren jene mannigfaltigen Arten dieser Instrumente entstanden, die in der Violine ihre höchste Ausbildung erreichten. Aber obwohl die Violine bereits im 16. und 17. Jahrhundert in einer Vollkommenheit hergestellt wurde, die seitdem nicht übertroffen worden ist, musste sie im Gebrauch noch lange hinter den beliebten Lauten und Violon, von denen sie sich wie durch ihre Gestalt, so auch durch ihre Klangfarbe wesentlich unterschied, zurückstehen; denn ihre Handhabung stellte weit grössere Anforderungen an den Spieler, und nur wenige gab es, die sie technisch zu beherrschen verstanden. Hieraus wird es sich erklären, dass unter den in Sammlungen aufbewahrten Instrumenten Tielkes, so viel bekannt, keine Violinen, sondern nur Lauten und Violon sich befinden. Wenn gleich anzunehmen ist, dass er auch Violinen gebaut hat, so wird doch ihre Zahl gering gewesen sein im Verhältnis zu den von ihm angefertigten Lauten und Violon. Diese sind es, die ihm seinen Ruf verschafften und durch ihre Vollkommenheit ihm einen Platz unter den ersten Instrumentenbauern seiner Zeit sicherten.

Was Tielkes Instrumente in musikalischer Hinsicht bedeuteten, hat ein so gewiegter Kenner der Musikgeschichte, wie Friedrich Chrysander, in den Worten ausgesprochen: „Meister Tielkes Viola da Gamba stand den Violinen seines Zeitgenossen Stradivarius ebenbürtig zur Seite“. Und ein Versuch, der vor einigen Jahren

im Museum für Kunst und Gewerbe mit den dort befindlichen Tielkeschen Instrumenten vorgenommen wurde, zeigte, dass ihr Ruf kein unverdienter ist: das Ohr der Zuhörer wurde durch einen eigenartig schönen und weichen Klang berührt. Indessen nicht die musikalische Vortrefflichkeit allein verleiht den Tielkeschen Instrumenten ihren Wert: dieser wird vielmehr noch wesentlich erhöht durch ihre äussere Ausstattung, auf die der Meister eine ungemeine Sorgfalt verwendet hat. Er hat Instrumente geschaffen, die an Eleganz der Form und an Schönheit der angebrachten Verzierungen nicht viele ihresgleichen haben werden.

Das Museum besitzt acht Tielkesche Instrumente, fünf Violon da Gamba (Kniegeigen) und drei Quinternen (Lauten). Unter ihnen verdienen ganz besondere Beachtung zwei Quinternen, die sich dadurch auszeichnen, dass in ihren Schalllöchern noch die zarten, aus weisser, stellenweise vergoldeter Papiermasse sehr zierlich gearbeiteten Füllungen erhalten sind, mit denen des Meisters Hand sie anmutig geschmückt hat. Diese dekorativen Füllungen passen in ihrer Feinheit vortrefflich zu dem Charakter der beiden Instrumente, die, ebenso wie die dritte Quinterne, in ihrer Form Muster von Eleganz sind. Sie sind von ihrem Verfertiger auch sonst mit Zierat verschwenderisch bedacht worden. Aus kostbarem Material, Ebenholz, Palisander, Elfenbein und Schildpatt, hergestellt, sind sie mit eingeleger Arbeit — Ornamenten oder bildlichen mythologischen Darstellungen aus Elfenbein und silbernen Blumen- und Fruchtbouquets — aufs reichste geschmückt. Ähnliche Verzierungen zeigen auch mehrere der Gamben, deren Griffbrett und Saitenhalter fast immer durch eingelegte Arbeit ausgezeichnet sind.

Auch in der Kunst des Schnitzens erweist Tielke sich als Meister, wie ausser gelegentlich angebrachten Schnitzornamenten insbesondere die schön gearbeiteten Köpfe (Merkurkopf, Frauenkopf, Löwenkopf), in die er die Wirbelkasten seiner Instrumente in der Regel endigen lässt, zeigen.

Tielkes Instrumente sind nicht nur von seinen Zeitgenossen geschätzt worden, sondern haben auch später die Bewunderung von Kennern und Kunstliebhabern erregt. Sie sind so trefflich gebaut, dass man, um sie noch interessanter und wertvoller zu machen, es wagen konnte, sie für italienische Instrumente auszugeben und ihr Alter zu erhöhen. Auch hierfür bietet das Museum ein merkwürdiges Beispiel, denn eine der vorhin besprochenen Quinternen trägt die Inschrift: „Joachim Tielke in Fiorenza fecit 1547“, eine Fälschung, die sich in ähnlicher Weise wiederholt findet an einer Quinterne Tielkes im Kensington-Museum in London; diese trägt die Jahreszahl 1539.

Die Instrumente des Joachim Tielke bilden die Hauptzierde der jungen Sammlung unseres Museums. Was im übrigen an Bogen- und Saiteninstrumenten vorhanden ist, kommt den besten unter ihnen nicht gleich, obwohl mehrere Werke berühmter Meister darunter sind. Das älteste Instrument, eine Laute, ist in Venedig im Jahre 1575 von Magnus Tieffenbrugger, einem sehr geschickten Lautenmacher, angefertigt worden. Auch von dem berühmten Violinbauer Gasparo di Salo ist eine im Jahre 1610 hergestellte Viola da braccio vorhanden. Unter den Zeitgenossen Tielkes finden wir Ägidius Klotz in Mittenwalde und Januarius Gaolianus vertreten. Von den später angefertigten Instrumenten sei eine Gambe des Matthias Ferdinand Scheinlein in Langenfeld aus dem Jahre 1768 und eine Laute des Stockholmer Instrumentenbauers Peter Kraft aus dem Jahre 1793 erwähnt.

Ausser den Bogen- und Saiteninstrumenten hat das Museum noch zahlreiche Blasinstrumente erworben, deren Sichtung und Wertbestimmung man jedoch erst wird näher treten können, wenn genügend Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt sein werden, um die Sammlung als Ganzes zu organisieren. Erst wenn dies geschehen ist, wird man auch daran denken können, auf dem trefflichen Grunde, der gelegt ist, systematisch weiterzubauen. Hoffentlich gelingt es dann, der Samm-

lung auch einige Tastinstrumente einzufügen, die sie, bis auf das Gehäuse einer ehemals in der Heiligen Geist-Kirche befindlich gewesenen Orgel, noch nicht besitzt, und in deren Bau doch gerade Hamburg bis auf den heutigen Tag Hervorragendes geleistet hat.

HANS NIRRNHEIM

DIE HAMBURGENSENIEN-SAMMLUNG

WENN es einmal gelingen sollte, ein Museum in Hamburg zu errichten, in welchem alles das vereinigt wäre in Bild und Wort, an Altertümern und Neugeschaffenem, was für die Geschichte der Stadt von Bedeutung ist und dem Besucher und Forscher ohne weiteres ein anschauliches Bild und erwünschte Aufklärung geben könnte, so wäre ein Ideal erreicht, wie es seit Jahrzehnten allen denen vorgeschwebt hat, deren Herzen warm für unsere Vaterstadt pulsieren. An Bestrebungen dafür hat es wahrlich nicht gefehlt, und unvergessen wird es bleiben, was der Verein für hamburgische Geschichte und seine Mitglieder zur Verwirklichung dieses Ideals unternommen haben. Namen zu nennen ist hier nicht der Ort; aber die Schrift von Hans Speckter, welche einen im Verein für hamburgische Geschichte gehaltenen Vortrag wiedergibt, „Die Notwendigkeit eines Museums für hamburgische Geschichte“, 1884, kann ich nicht unerwähnt lassen, auch nicht die Arbeit von W. H. Mielck, „Vergangenheit und Zukunft der Sammlung hamburgischer Altertümer“, 1893, denn beide sind für die gedachten Bestrebungen gleich wertvoll und lesenswert. Haben diese nun auch vorläufig kein grosses Resultat gehabt, ganz vergeblich sind sie dennoch nicht gewesen, da wenigstens die Sammlung hamburgischer Altertümer, welche seit 1843, durch Rat und Bürgerschluss dem Scholarchate untergeordnet war, aus ihrer Kellergruft in ihre jetzigen, etwas freundlicher anmutenden Räume verbracht wurde. Dem Eingeweihten ist es nicht unbekannt, dass auch diese Räumlichkeiten sich bald als unzulänglich erweisen werden. Angesichts dessen war es doppelt freudig zu begrüssen, dass im Anschluss an die schon bestehende

Sammlung von hamburgischen Gelegenheitsblättern, auf die man in früherer Zeit kein Gewicht gelegt hatte, die aber durch die Mitwirkung namhafter Künstler immer mehr die Aufmerksamkeit erregten, Briackmann im Jahre 1802 den Entschluss fasste, nunmehr auch eine Hamburgensien-Sammlung anzulegen, in welcher alles, „was die Kultur unserer Stadt, insoweit sie in bildlichen Darstellungen sich ausprägt,“ sowohl für die Vergangenheit wie für ihre fernere fortschreitende Entwicklung bewahrt und zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die Idee ergab sich gewissermassen von selbst, denn das Museum bewahrte bereits eine erhebliche Anzahl von Möbeln und Geräten, Gefässen, Skulpturen und Kunstwerken aller Art, welche in anziehender Weise von dem Kunstfleiss unserer Vorfahren Zeugnis ablegten und an alte Sitten und Gebräuche erinnerten; es galt also jetzt, dem historischen Bedürfnisse auch die zeichnende Kunst dienstbar zu machen und ihm im Bilde alles dasjenige bereitzustellen, was bei gegebener Gelegenheit geeignet war, an die Vergangenheit der Stadt, an ihre Entwicklung zu Lande und zu Wasser, an ihre Bedeutung und Schicksale, an ihre öffentlichen und privaten Feste, ihr Familien- und Vereinsleben, ihre Trachten und Gewohnheiten die Erinnerung zu wecken; es galt auch namentlich neben den schon bestehenden öffentlichen und privaten Sammlungen, deren Benutzung manche Formalitäten erheischte, eine öffentliche Sammlung zu schaffen, welche ohne weitere Umstände jedem, der Rat und Belehrung suchte, das erforderliche Material mit Leichtigkeit und Bereitwilligkeit zur Verfügung stellte und dadurch zum Gemeingut machte.

Ein in diesem Sinne erlassener Aufruf fand weitgehende Sympathie, und die Gaben flossen reichlich von allen Seiten; gewöhnliches und seltenes, in Einzelblättern und Sammlungen, und wenn auch nicht alles, was der Aufruf erhoffte, eingetroffen ist, wenn z. B. es illusorisch war, dass eine solche Sammlung Geldbeiträge nicht erforderte, so ist doch im grossen und ganzen jede Erwartung übertroffen worden. An ab-

sprechenden Äusserungen über das Vorgehen der Museumsleitung hat es freilich auch nicht gefehlt; man hat sich gesagt und gefragt, was denn dem Museum für Kunst und Gewerbe eine Hamburgensien-Sammlung solle, die gehöre nicht hinein und bedeute nur eine Zersplitterung seiner Kräfte und Mittel; heute, nachdem der Erfolg klar vor Augen liegt, wo man staunt, welche Entwicklung die Sammlung, dieses jüngste Kind des Museums, von kaum zehn Jahren, erreicht hat, ist die Stimmung gewandelt, und jeder giebt gern zu, dass ihr Schöpfer wieder einmal zur richtigen Zeit auch den richtigen Scharfblick gehabt hat. Wer die Sammlung kennt, wird dem beipflichten müssen, und wer sich durch den Augenschein noch nicht überzeugt haben sollte, dem ist nur zu raten, sich einmal diese oder jene Abteilung zeigen zu lassen; es gewährt einen hohen Genuss, die schönen, meist auch in ihrer Erhaltung vortrefflichen Blätter zu betrachten und sich aus ihnen belehren zu lassen. Und das letztere ist ja mit eine der vorzüglichsten Aufgaben der Sammlung, weshalb denn auch bei jeder passenden Gelegenheit die Museumsdirektion sich befleissigt hat, Ausstellungen zu veranstalten, die sich stets eines starken Besuches erfreuten. Es sind bisher etwa zwanzig solcher Ausstellungen vorgeführt worden, von denen hier nur einige wenige genannt seien: Erinnerungen an den grossen Brand von 1842 (1892) — Die Entwicklung der Vorstadt St. Georg (anlässlich der Jubelfeier der St. Georger Kirche) — Geschichte des Elbstroms von Hamburg bis zur Nordsee — Die hochbedeutende Geschichte der Lithographie — Trachtenbilder aus den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts — Die Hamburg-Amerika Linie (zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens) u. a. m. Alle diese Vorführungen sind aus dem eigenen Bestande des Museums beschafft worden, und jede hat zu einer Bereicherung der Sammlung durch Schenkungen abseiten der befriedigten Besucher beigetragen.

Um die Wichtigkeit einer solchen Sammlung zu verstehen, sei nur darauf hingewiesen, dass die Her-

stellung von Modellen, die unsere Stadt in ihrer früheren Gestalt wiedergeben, nicht möglich gewesen wäre, wenn die Hamburgensien-Sammlungen nicht die nötigen Vorlagen lieferten. Man betrachte nur die Modelle der Stadt vor dem Brande und der Lombardsbrücke mit ihrer Umgebung, beide in unserem Museum für hamburgische Altertümer. Ihre sorgfältige Ausführung, mit grösstenteils absolut getreuer Wiedergabe jedes Hauses, war nur auf Grundlage älterer Bilder und Grundrisse zu beschaffen. Litterarische Produktionen, wie die Werke über die Vierlande, Schlendertage in Cuxhaven-Ritzebüttel von O. Schwindrazheim und Carl Griese 1894, der Hamburger Hafen, Billwärder und Ochsenwärder, sind nur mit Hilfe unserer Hamburgensien-Sammlungen, besonders der des Museums für Kunst und Gewerbe, zustande gekommen, und rühmlich hervorzuheben ist hier namentlich die von Carl Griese beschaffte Reproduktion und Vergrösserung des Planes der Stadt Hamburg vom Jahre 1644, in Kupfer gestochen von Arnoldus Pitersen. Ein herrliches Exemplar dieses seltenen Planes im Museum für Kunst und Gewerbe hat diesem Kunstwerk des Herrn Griese zu Grunde gelegen. Es ist der Initiative des verstorbenen Herrn Dr. W. H. Mielck zu verdanken, der sich zum Zwecke eines Vortrages ein paar Sektionen des Planes von Herrn Griese vergrössern liess. Diese Vergrösserungen waren so gelungen und ergaben so viele, bei dem Original kaum bemerkbare Einzelheiten, welche für die Zustände des 17. Jahrhunderts von Wichtigkeit waren, dass der Vortragende die Begeisterung seiner Zuhörer hervorrief. Diese Sektionen sind nicht in den Handel gekommen; als aber Herr Griese im Jahre 1896 dieselben in dem vom schulwissenschaftlichen Bildungsverein niedergesetzten Ausschuss für die Beschaffung von Lehrmitteln für den Unterricht in der hamburgischen Heimatkunde vorlegte, fanden sie auch hier den ungeteilten Beifall, so dass man den Vorschlag des Herrn Griese, eine Vergrösserung des ganzen Planes liefern zu wollen, gern acceptierte. Herr Griese hat sein Wort eingelöst,

und der so erst nutzbar gemachte Plan bildet heute in unseren Volks- und höheren Schulen ein Lehrmittel für die Geschichte und Heimatkunde Hamburgs, von welchem eine hiesige Autorität behauptet hat, dass uns manche andere Grossstadt darum beneiden dürfte. —

Wenn es sich auch beim Sammeln von Hamburgensien nicht um eigentliche Kunstblätter handelt, wenn im Gegenteil mitunter sehr gewöhnliches, unkünstlerisches einer Sammlung eingefügt werden muss und von ihr unzertrennlich ist, so ist es doch eine erfreuliche Thatsache, dass in Hamburg von jeher auch die vornehmsten Künstler sich die Aufgabe gestellt haben, an der Wiedergabe dieses oder jenes Stadtbildes sich zu bethätigen, sei es um der Aufgabe selbst willen, oder um die Erinnerung an eine bestimmte Gelegenheit festzuhalten, man denke nur an die Franzosenzeit, den Brand von 1842, den Zollanschluss. Was Künstler wie Besemann, Bundsen, Bülow, de Chateauneuf, Fersenfeld, Gensler, Hardorff, Heuer, Kauffmann, Suhr, Speckter, Vollmer u. v. a. auf diesem Gebiete geschaffen haben, wird nicht nur als Hamburgensie und von Hamburgern geschätzt, nein, kein Sammler von Kunstblättern wird die Arbeiten dieser Meister in seinen Mappen vermissen wollen, und so ist denn auch für unser Museum in Aussicht genommen und, wo es bis jetzt möglich war, durchgeführt worden, die Sammlung sowohl sachlich, wie nach Künstlern zu ordnen, wodurch im einzelnen Falle erreicht wurde, das ganze Lebenswerk eines Künstlers gewissermassen chronologisch herzustellen.

Und damit kommen wir denn auf den Inhalt der Sammlung. Hier sind zunächst einige Gesamterwerbungen hervorzuheben, die theils durch Schenkung, theils durch Kauf in den Bestand derselben übergegangen sind. An Umfang und Wert steht in erster Linie die Gabe des Fräulein Ebba Tesdorpf. Sie hatte mit Sorgfalt und Aufwand grosser Mittel, unter dem sachverständigen Beirath des erfahrenen Hamburgensien-Kenners Herrn W. Nathansen ihre grosse Bildersammlung zusammengebracht und durch eigene Zeichnungen im Laufe der

Jahre vermehrt. Mit Vorliebe hatte sie alles Altertümliche und dem Abbruch Geweihte aufgenommen, und so sind, als sie von Hamburg nach Düsseldorf übersiedelte, um sich fortan gänzlich der Aquarellkunst zu widmen, etwa 600 künstlerisch und gewissenhaft ausgeführte Zeichnungen, neben den vervielfältigten, grosse Seltenheiten enthaltenden Blättern von ihr dem Museum geschenkt worden, deren Wert ausserordentlich hoch angeschlagen werden kann. Eine andere hochwichtige Erwerbung war der zeichnerische Nachlass des Malers Theodor Riefesell, im ganzen auch ca. 600 Handzeichnungen aus Hamburg und Umgegend. Dass bei Riefesell, dem geschätzten Lehrer in seiner Kunst, alles künstlerisch behandelt ist, bedarf keiner weiteren Versicherung. Die Zeichnungen sind sämtlich auf das sorgfältigste und mit grosser Naturtreue ausgeführt. Kein Strich zu viel oder zu wenig. Da fehlt kein Schild an einem Hause, auf dem nicht der Name zu lesen wäre, ein jedes Portal, jeder Schnörkel ist minutiös genau wiedergegeben. Jedes Blatt ist durch Volkstypen belebt, wodurch ihm ein ebenso liebenswürdiger Charakter verliehen wird, wie ihr Schöpfer selbst ihn besass. Diese Blätter wird der Kenner stets mit grosser Befriedigung betrachten. — Weiter zu nennen ist die Sammlung von E. Niese, 150 Aquarelle aus Hamburgs Strassen und Winkeln. Auch diese hübsch ausgeführten Blätter, die durch Kauf dem Museum überkamen, sind bemerkenswert, namentlich darf ihre Farbebegebung als sehr gelungen bezeichnet werden.

Handzeichnungen von Hans Specker, Entwürfe und vervielfältigte Blätter sind in grosser Anzahl vorhanden, darunter auch der von dem Künstler mit grossem Humor entworfene Hummelbrunnen, den er selbst für verloren hielt. Er hatte sich die Ausführung dieses Brunnens für den Messberg gedacht, doch musste er der etwas nüchternen Vierländerin weichen. Die Aquarellsammlung Haase zeigt uns alte Bauten aus den Vierlanden, mit ihren malerischen Interieurs, im Auftrage des Museums hergestellt, ferner namentlich die Vierländer Trachten, alles in sorgfältigster Ausführung, wie wir ähnliches

noch nicht besessen haben. Der Gewinn dieser Blätter, die noch vermehrt werden, ist nicht genug zu würdigen, da ja die Zeit nicht mehr fern ist, wo das Bauernhaus wie die Trachten nur noch dem Namen nach bekannt sein werden.

Für die Malerradierer, die in Hamburg gearbeitet haben, ist die Schenkung des Herrn S. Barden hervorzuheben. Sie enthält 150 äusserst stimmungsvolle Landschaften und Naturstudien, zumeist aus Hamburgs Umgegend, zum Teil von grosser Seltenheit und manche selbst in dem bedeutenden Kupferstichkabinett der Kunsthalle nicht zu finden. Noch sind vorhanden wertvolle architektonische Skizzen von Th. Bülow, darunter das Konventgebäude in der Steinstrasse, 1851, am Tage des heiligen Magnus, abgebrochen. Auch die Handzeichnungen von O. Schwindrazheim zu seinem Werke: „Beiträge zu einer Volkskunst“ mögen hier noch genannt sein, und wenn auch damit die Reihe der Gesamtwerke nicht erschöpft ist, das Angeführte ist doch hinreichend, um von den Schätzen, welche die Sammlung in sich birgt, einen Begriff zu geben und zu zeigen, wie sie in mancher Hinsicht andere überragt.

Eine anerkennende Erwähnung verdient noch die Aufstellung und die Aufmachung der Blätter. Jedes liegt in einem Passe-partout, dieser wieder in einem mit Leinwand bezogenen Karton, welcher auf rotem Grunde in Goldpressung den Inhalt anzeigt. Es genügt ein Blick zur Orientierung, und die Aufmachung der Blätter ist für deren Benützung nicht nur bequem, sondern auch bei ausgiebigster Handhabung eine Gewähr für ihre Erhaltung, da die Berührung des Blattes selbst vollkommen ausgeschlossen ist und eine Beschädigung oder Befleckung nicht statthaben kann. Der Karton bietet eine Sicherung gegen Staub. Den sonstigen Inhalt der Sammlung, jede Abteilung gesondert zu nennen, hiesse einen Katalog derselben schreiben und ist in diesem Rahmen unmöglich, es sei aber ausdrücklich bemerkt, dass sie auf keinem Gebiet im Stiche lässt. Sie ist schon jetzt eine reiche Fundgrube, und

wenn ihre fernere Entwicklung in demselben Masse wie bisher fortschreitet, so wird sie sicher dereinst ein unentbehrlicher Ratgeber für jeden Forscher auf dem Gebiete der hamburgischen Geschichte werden. Möge jeder es als eine patriotische Pflicht ansehen, nach seinen Kräften zu ihrer Vervollkommnung beizutragen, dann wird ohne Zweifel ein Stück von dem Ideal erreicht werden, von dem ich eingangs gesprochen habe.

Das dürfte auch für den genialen Schöpfer und rastlosen Förderer der Sammlung der schönste Lohn sein.

J. HECKSCHER

DIE VIERLANDE

EINE reiche Abteilung des Museums, die für ein eng umgrenztes Gebiet fast alle Äusserungen einer in sich abgeschlossenen Kultur uns zu vergegenwärtigen vermag, ist jetzt und für lange Jahre hinaus für den Betrachter des Museums als ein nach festem Plane zielbewusst erstrebtes Ganzes schwer kenntlich: das reiche Material ist zur Zeit weit von einander entfernt in den Gängen und Sälen, in den Schaukästen verschiedener Gruppen zerstreut, liegt in den Truhen und Schränken verpackt, ist wohl zum Teil noch in den Magazinen aufgestapelt. Selbst die erstrebte Neugestaltung des Museums durch Einbeziehung eines Obergeschosses, wie sie in einer Denkschrift niedergelegt ist, wird dieser Abteilung noch nicht ganz zu ihrem Rechte verhelfen. Erst der weitere Plan, wie er ebenfalls in jener Denkschrift skizziert ist, ein eigenes Heim, wird den ganzen Reichtum dieser vielleicht reizvollsten deutschen Volkskunst, der Kunst der hamburgischen Vierlande, offenbaren.

Bergedorf ist für diese Zweiganstalt des Hamburger Museums in Aussicht genommen. Viele Fäden gehen von hier aus hinüber nach dem Marschlande am rechten Elbufer, nach jenen vier Dörfern: Altengamme, Neuenamme, Curslack und Kirchwärder, den Vierlanden, die im Anfang des 15. Jahrhunderts zusammen mit Bergedorf von den Lübeckern und Hamburgern erobert und dann fast viereinhalb Jahrhunderte in einer wohl einzig dastehenden Art von den beiden Hansestädten gemeinsam verwaltet wurden.

Man plant, eins jener alten Bauernhäuser in Berge-

dorf wieder aufzuführen, wie sie sich in kleinerer Anzahl in verhältnismässig reinem Zustande erhalten haben. Wir wollen der Zukunft vorgreifen und das bereits heute vorhandene Material so betrachten, wie es sich dereinst in diesem Bauernhause dem Beschauer darbieten wird.

Wir betreten das Haus durch einen der beiden Eingänge, die einander gegenüber an den beiden Längsseiten liegen, und befinden uns auf der grossen Diele, an die sich nach der Frontseite die Zimmer und Kammern schliessen, die nach der Rückseite zu in die mächtige Tenne übergeht; eine Art Trennung für das Auge zwischen Diele und Tenne bewirken zwei grosse Hamburger vierteilige Schränke vom Ende des 17. Jahrhunderts, die mit der Stirnseite nach der Diele hin aufgestellt sind. An der gegenüberliegenden Wand der Diele, zwischen den beiden riesigen Herden, haben andere Schränke ihren Platz gefunden, aus einer früheren Zeit, Arbeiten einheimischer Schreiner und Schnitzer. Der eine, ein grosser Schrank, noch gotisch in seiner Einteilung, mit der grossen Klappe in der Mitte, zeigt neben dem gotischen Faltwerk die drei ornamentalen Motive, mit denen der Vierländer Schnitzer fast ausschliesslich arbeitete: Rosetten, das sogenannte Gurt- und das Schuppenornament. 1599 ist er entstanden, wie eine Inschrift besagt; 1623 ging er an den Sohn des ersten Besitzers über, eine in groben Zügen, nach Art des Grubenschmelzes in das massive Holz eingelassene Inschrift vermeldet uns dies, ein erster Anfang der Intarsiakunst, die dann die eigentliche Kunst der Vierlande werden sollte. Hat der gotische einheimische Schrank späterhin dem vornehmen Hamburger Eindringling den Platz räumen müssen, so vergegenwärtigt uns ein kleinerer Schrank neben ihm, in einfacher, geschmackvoller Weise nur mit Gurtornamenten verziert, einen Typ, der dauernd seinen Platz behauptet hat, den niedrigen Küchenschrank, im unteren Teil zweithürig, im oberen durch eine Klappe verschlossen. — Hier in der Nähe des Herdes ist, wie für den Küchenschrank, auch der Platz für die Handtuch-

rollen; da ist eine, wohl vom Ende des 17. Jahrhunderts, die in ihrem kleinen Giebelbau, ihren Flachornamenten einen ausgesprochenen Renaissancecharakter zeigt; eine andere, über ein Jahrhundert später entstanden, ist weit einfacher in der Form und gesünder im Ornament, das im wesentlichen aus zwei Tulpen, in dem die Rolle verdeckenden Brettchen ausgesägt, besteht. Dort ein Nachhinken hinter dem grossen, ornamentalen Entwicklungsgange, hier ein auf der heimischen Erde erwachsenes Motiv. Die Vierländer Kunst wird nicht nur formgeschickter, sie wird auch stetig innerlich freier, und ihre höchste Blüte lag nicht lange vor der Zeit, die aus rein äusseren Gründen, durch die Zerstörung der Abgeschlossenheit des Landes, ihr den Ruin brachte.

Wir erkennen das leicht, wenn wir die Truhen durchmustern, die ebenfalls hier auf der Diele aufgestellt sind, wo nach altem Gebrauch der Platz der hochbeinigen Männertruhen, der Kisten, und der niedrigen Frauentruhen, der Laden, ist. Jene sind die Nachkommen der gotischen Truhen, wie sie namentlich noch aus der Lüneburger Gegend zahlreich erhalten sind; ihrer unbequemen Form halber im letzten Jahrhundert fast ganz durch die Laden verdrängt, sind sie für die Beobachtung der Entwicklung weniger wichtig als diese. Immerhin, wenn wir jene Kiste vergleichen, sicher noch aus dem 16. Jahrhundert, bei der das herrliche gotische Schloss den einzigen dekorativen Schmuck ausmacht, mit jener anderen dann, die in geschmackvoller Verteilung mit leicht in die Bretter eingeschnitzten Ornamenten, Rosetten, Schuppen und Gurten bedeckt ist, mit jener ferner vom Jahre 1728, wo in Form von Sternen die Einlegearbeit zu der Schnitzarbeit sich gesellt, mit jener endlich vom Ende des 18. Jahrhunderts, bei der die Schnitzarbeit völlig verschwunden ist und die eingelegten Sterne und Vasen und Buchstaben ihren Platz eingenommen haben — so sehen wir auch hier die Entwicklung sich widerspiegeln, die das Charakteristische der Vierländer Kunstgeschichte ist. Ein nuancenreicheres Bild freilich bietet sich bei Betrachtung der Laden, bei

der Beobachtung, wie aus der Renaissancetruhe etwas bäuerlichen Stils, wie jene dort vom Ende des 17. Jahrhunderts mit einfach geschnitzten Arkaden und eingelegten Sternen, sich Schritt für Schritt die Vierländer Truhe entwickelt, auf niedrigen Kugelfüßen ruhend, mit leicht gewölbtem Deckel, die mit Intarsien reich bedeckte Vorderseite mit zwei achteckigen, hoch hervortretenden, schön profilierten Füllungen versehen. Charakteristische Momente sind hervorzuheben. Zunächst die Beobachtung, wie die Schnitzornamente in die Ornamente der Intarsia-Arbeit übergehen. Die Thüren der Vierländer Kirchengestühle, jene lebendige Grammatik aller Stilwandlungen der Landeskunst, von der Mitte des 17. Jahrhunderts etwa an, bieten hierfür merkwürdige Belege, z. B. in den in Einlegearbeit nachgeahmten Schuppenornamenten. Ähnliches zeigen die Laden bei den ursprünglich in das Brett hineingeschnitzten Schriftfeldern, deren einfache Ornamentik der Intarsienkünstler übernimmt. Ein anderes Wichtiges ist die Verarbeitung der Renaissanceranken zu einer Blumenornamentik, die auf gesunder Stilisierung von Naturstudien beruht. Aus stilisierten Tulpen, Rosen, Nelken, Maiblumen u. s. w. setzt sich in der besten Zeit, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, für den Vierländer Künstler der Ornamentenvorrat zusammen. Eine letzte Konsequenz dieser gesunden Entwicklung ist der Einfall, den Rokoschnörkeln und Empirevasen eine Gruppierung der Blumen in Körben, wie man sie Tag für Tag bei den Vorbereitungen für den Hamburger Markt sah, vorzuziehen. Mit der Fortentwicklung des Stiles beobachten wir die in gleicher Weise fortschreitende Entwicklung der Technik. Die Vasen, Ranken und Buchstaben der frühen Zeit sind noch etwas ungelentk und schwerfällig in den Formen. Der leichte Fluss der Linien, den die Laubsägearbeit der furnierten Intarsia gestattet, liegt dem Tischler noch nicht recht in der Hand. Auch der Reichtum farbiger Wirkung durch die Verwendung verschiedener Hölzer und leichter Tönungen sind ihm zunächst noch un-

bekannt. Er beschränkt sich auf das einfache Hell in Dunkel und Dunkel in Hell bei dem Gegenbilde, wie sich das aus der Technik des Einlegearbeiters ergibt. Um die Wende des 18. Jahrhunderts ist bei den meisten — es müssen ihrer nach der Tradition sehr viele gewesen sein — eine souveräne Beherrschung der Technik vorhanden. Die Schrift ist von einer Schönheit des Flusses, die modernen Künstlern als ein selten erreichtes Vorbild gelten kann. In der Auswahl der Hölzer, in der Verwendung leichter grüner Tönungen, in der Einfachheit der Zeichnung und der Berechnung dieser auf die Technik, besonders in dem Vermeiden zu kompakter Massen, in der hieraus sich ergebenden geschmackvollen Durchbrechung der Vasen und Körbe, in der Wahl eines ruhigen, nicht zu stark gemaserten Holzes als Hintergrund, in noch zahlreichen anderen Einzelheiten zeigt sich das gesunde Können der ländlichen Tischler, für die allerdings, wie wir jetzt beim Betreten der Stuben erkennen können, das Arbeitsfeld ein sehr reiches war. —

Wir befinden uns in der bekannten „Hitscherschen Stube“. Die Fensterwand an der Frontseite des Hauses ist mit blauen Kacheln bedeckt, wohl Hamburger Arbeit. Die drei übrigen Wände und die Decke sind mit Holz verkleidet. Typisch für die Vierländer Stube ist der blauweisse Ofen, Arbeit einer Hamburger Werkstatt des 18. Jahrhunderts, der wohl, ehe er in das Bauernhaus kam, in einem stattlichen Stadthaus prangte; typisch ist auch die Einteilung des Raumes, mit den die Betten verdeckenden Schiebethüren an den Seitenwänden, mit dem dreiteiligen Wandschrank, mit dem quer durch das Zimmer laufenden, zugleich als Bort dienenden Deckbalken, — aber typisch ist dieses Zimmer doch nicht. Wie eine Inschrift auf dem Deckbalken uns belehrt, stammt das Getäfel bereits aus dem Jahre 1687, und als einziges erhaltenes Vierländer Getäfel aus dem 17. Jahrhundert ist es besonders für Hamburg von unschätzbarem historischen Wert. Aber da der Intarsiakünstler noch nicht recht zu Worte kommen

kann, und das Feld fast noch ganz dem Schnitzkünstler mit seinen nicht sehr feinen Renaissance- und Barockmotiven und dem Schreiner mit seinen Triglyphen und Konsolenfriesen, seinen gebrochenen Giebelchen und Arkaden überlassen muss, so darf es berechtigt erscheinen, die Hirschersche Stube nur als den Vorläufer der eigentlichen Vierländer Stube zu bezeichnen, der des 18. und 19. Jahrhunderts, bei der fast ausschliesslich der ländliche Intarsiakünstler den Schmuck der Wände und Thüren herstellt.

Als der Vierländer im Besitze „seiner“ Kunst war, da schwelgte er in ihrer Anwendung; ein naives Kunstbedürfnis, das sich fast auf jeden Gegenstand des täglichen Lebens erstreckte, entwickelte sich bei ihm, wie es weder dem Städter jener Zeit eigen war, noch dem von heute. Der Nähkasten und Stickrahmen der Frau, der Tabakskasten des Mannes, die Wiege des Kindes, der Fusschemel, die hohe Wanduhr, Tische und Stühle — alles bekommt seinen individuellen Schmuck. Ein charakteristisches Beispiel: Wenn das Kind in die Schule geschickt wurde, erhielt es Lineal und Schreibkasten (Blacklade), mit seinem Namen und sonstigen Intarsien verziert. Der Schmuck ist oft mit Bezüglichkeit gewählt, wie z. B. für den kleinen Schiffersohn Heinrich Timmann aus Neuengamme ein als „die Liebe“ bezeichnetes, flott segelndes Schiff.

Eine besondere Beachtung werden wir, wie draussen auf der Diele den Truhen, in den Zimmern den Stühlen schenken. In keiner Aussteuer fehlen die Brautstühle, zwei Holzessel mit Weidengeflecht von ungleicher Grösse, der für den Mann etwas höher in Sitz und Lehne. Ursprünglich waren diese Stühle, ebenso wie die Truhen, mit Schnitzwerk verziert. Der älteste erhaltene ist von 1695. Diese geschnitzten Stühle, mit den gleichen Ornamenten wie die frühen Truhen, zu denen dann wohl der Lübecker Doppeladler oder roh geschnitzte biblische Darstellungen kommen, haben mit wenigen Ausnahmen nur historisches Interesse, während die Intarsiakunst, die etwa von 1780 an auch auf die-

bekannt. Er beschränkt sich auf das einfache Hell in Dunkel und Dunkel in Hell bei dem Gegenbilde, wie sich dies aus der Technik des Einlegearbeiters ergibt. Um die Wende des 18. Jahrhunderts ist bei den meisten — es müssen ihrer nach der Tradition sehr viele gewesen sein — eine souveräne Beherrschung der Technik vorhanden. Die Schrift ist von einer Schönheit des Flusses, die modernen Künstlern als ein selten erreichtes Vorbild gelten kann. In der Auswahl der Hölzer, in der Verwendung leichter grüner Tönungen, in der Einfachheit der Zeichnung und der Berechnung dieser auf die Technik, besonders in dem Vermeiden zu kompakter Massen, in der hieraus sich ergebenden geschmackvollen Durchbrechung der Vasen und Körbe, in der Wahl eines ruhigen, nicht zu stark gemaserten Holzes als Hintergrund, in noch zahlreichen anderen Einzelheiten zeigt sich das gesunde Können der ländlichen Tischler, für die allerdings, wie wir jetzt beim Betreten der Stuben erkennen können, das Arbeitsfeld ein sehr reiches war. —

Wir befinden uns in der bekannten „Hitscherschen Stube“. Die Fensterwand an der Frontseite des Hauses ist mit blauen Kacheln bedeckt, wohl Hamburger Arbeit. Die drei übrigen Wände und die Decke sind mit Holz verkleidet. Typisch für die Vierländer Stube ist der blauweiße Ofen, Arbeit einer Hamburger Werkstätte des 18. Jahrhunderts, der wohl, ehe er in das Bauernhaus kam, in einem stattlichen Stadthaus prangte. Typisch ist auch die Einteilung des Raumes durch die Betten verdeckenden Schiebethüren an den Wänden, mit dem dreiteiligen Wandpaneel durch quer durch das Zimmer laufenden, den Betten dienenden Deckbalken, — aber das ursprüngliche Zimmer doch nicht. Wie eine Beschreibung aus dem Jahre 1687, und als einziger Hinweis auf die Deckbalken uns belehrt, stammt das ursprüngliche Zimmer aus dem 17. Jahrhundert. Die Deckbalken sind von unschätzbarem Wert, die Arbeit eines Intarsiakünstlers noch

kann, und das Fok der ~~.....~~
 mit seinen nicht ~~.....~~
 motiven und dem ~~.....~~
 Konsolenfriese ~~.....~~
 Arkaden überhau ~~.....~~
 scheinen, die ~~.....~~
 der eigentlicher ~~.....~~
 18. und 19. ~~.....~~
 der ländliche ~~.....~~
 und Thüren besetzt.

Als der ~~.....~~
 da schwelgte ~~.....~~
 bedürfnis, ~~.....~~
 lichen Lebens ~~.....~~
 es weder dem ~~.....~~
 von heute. Der ~~.....~~
 der Tabakkasten ~~.....~~
 der Fusschene ~~.....~~
 — alles ~~.....~~
 charakteristische ~~.....~~
 Schule geochic ~~.....~~
 kasten (Blackian ~~.....~~
 Intarsien verzie ~~.....~~
 keit gewählt, ~~.....~~
 Heinrich Timm ~~.....~~
 bezeichnetes, ~~.....~~

Eine besond ~~.....~~
 auf de ~~.....~~
 scher ~~.....~~
 zwe ~~.....~~
 Gr ~~.....~~
 L ~~.....~~

rschwin-
 ndert er-
 hoch auch
 An und
 höne“ zu
 hön durch
 der durch
 brigen Teile
 und Stickerei
 e nicht mehr
 festzustellen,
 oder einzelnen
 und Mieder-
 en zusammen
 mal gelungen,
 Farbengefühl,
 ammenstellung
 muteten.
 : Die Mieder-
 oft kunstvoll
 ch an den Ä-
 n (Platen). Wer
 kereien wurden
 in vorzüglicher
 stücher und Gürtel
 innen her, mitunter
 Arbeiten der Mäd-
 Vorrat von Formen
 erbte sich durch die
 jedes kleine Mäd-
 ihr Alter aufbe-
 tion. Es sind im
 ornamente, wie wir
 chern kennen, vor
 en — „Kränze“ und
 in, wie sie auch die
 Gerstenkörner“, wie
 te „Kleeblätter“, wie
 ent aus Linien und

sem Gebiet fast ausschliesslich herrscht, hier vielleicht ihre besten Arbeiten hervorgebracht hat.

Die Entwicklung ist hier eine noch nuancenreichere wie bei den eingelegten Truhen desselben Zeitabschnittes, da sie sich nicht nur auf die Ornamentik als solche bezieht, sondern auch auf die Raumdisposition und ferner auf die Erweiterung in der Anwendung der Intarsia. Diese beschränkte sich ursprünglich nur auf das Brett der Rückenlehne, dann aber in der besten Zeit — als solche möchten wir das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts bezeichnen — und bei den besten Stücken erstreckt sie sich auf das Gerippe des Stuhles, geschmackvoll der Struktur angepasst. Die Rückenlehne ist in der ersten Zeit zu sehr als abgeschlossenes Brett behandelt, mit einem Mittelviereck, in das gewöhnlich eine Ranke mit zwei Vögeln eingefügt ist. In der besten Zeit dagegen ist in der Betonung der horizontalen Linien in naiv findiger Weise der Lehne als Teil des Ganzen mehr Rechnung getragen; ein Blumenkorb innerhalb eines Bogens nimmt jetzt gewöhnlich die Mitte ein, zwei kleine Vögel in den Zwickeln sind die Reste des ursprünglichen Mittelstückes. Der Varianten sind unzählige; es gilt von der Entwicklung des Pflanzenornamentes für die Stühle dasselbe, was oben von den Truhen gesagt ist . . .

Auf der Diele, in den Zimmern und Kammern sind Schränke und Truhen wohlgefüllt, mit Linnen, unter dem die Prachthandtücher mit den eingewebten Renaissanceornamenten, mit den breiten Einsätzen in Filetarbeit die erste Stelle einnehmen, mit Kleidungsstücken, mit Silberschmuck, den Hemdspangen, den Miederverschlüssen, den Halsketten, den Hut- und Schuhschnallen. Nur auf die Tracht werfen wir einen kurzen Blick. Es ist von grossem kulturhistorischen Interesse, alle ihre Nuancen aufzuspüren, das strenge Kleiderceremoniell auszukundschaften, das für alle wichtigen und unwichtigen Vorkommnisse des Lebens Vorschriften gab; interessant ist es auch, dem Ursprung der Tracht nachzugehen, eine schwierige, längst noch

nicht abgeschlossene Untersuchung, da nur verschwindend wenig aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert erhalten ist. Aber das interessanteste bleibt doch auch hier die Beobachtung des Schönheitsgefühls. An und für sich die Vierländer Tracht als eine „schöne“ zu bezeichnen, geht nicht an. Sie wird aber schön durch die Feinheit der Farbenzusammenstellung, bei der durch die Wahl eines Stückes dann auch alle übrigen Teile hinsichtlich der Farbe und Art von Stoff und Stickerei bestimmt waren. Die Tradition ist heute nicht mehr ganz frisch. Es macht bereits Mühe, festzustellen, welche von den in grosser Zahl bei jeder einzelnen Aussteuer vorhandenen Jacken, Miedern und Miedereinsätzen, Röcken, Schürzen und Kappen zusammen getragen wurden. Ist uns das aber einmal gelungen, so erkennen wir die grösste Feinheit des Farbengefühls, wo wir zunächst, durch willkürliche Zusammenstellung verführt, eine „bäurische“ Buntheit vermuteten.

Die Tracht hat kunstvolle Einzelheiten: Die Miedereinsätze (Brusttücher) und Gürtel sind oft kunstvoll gestickt; reiche Stickereien befinden sich an den Ärmeln der Jacken und an den Schürzen (Platen). Wer waren die Verfertiger? Die Ärmelstickereien wurden von den einheimischen Schneidern in vorzüglicher Weise hergestellt, die gestickten Brusttücher und Gürtel rühren oft von einheimischen Stickerinnen her, mitunter waren sie, wie die Platen in der Regel, Arbeiten der Mädchen und Frauen selbst. Ein kleiner Vorrat von Formen beruhte auf alter Tradition und erbt sich durch die vorzüglichen Stickmustertücher, die jedes kleine Mädchen anfertigte und sorgsam bis in ihr Alter aufbewahrte, von Generation auf Generation. Es sind im wesentlichen dieselben Kreuzstichornamente, wie wir sie aus den Renaissance-Musterbüchern kennen, vor allem Rosetten und Vasen mit Ranken — „Kränze“ und „Bäume“ nennt sie die Vierländerin, wie sie auch die farbige Steppung der Schürzen „Gerstenkörner“, wie sie gewisse geometrische Ornamente „Kleeblätter“, wie sie ein anderes einfaches Ornament aus Linien und

Punkten „Blätter und Knospen“ nennt, wie sie überallhin ein Bild aus dem sie umgebenden Naturleben trägt. Diese lebendige Phantasie bringt es mit sich, dass man sich ebenso wenig, wie bei der Intarsiakunst, mit der Verwendung jener abgestorbenen dekorativen Elemente begnügt, dass wir auch hier im Laufe des 19. Jahrhunderts, insbesondere für den Plattstich, sich eine neue, glanzvolle Ornamentik entwickeln sehen, die auf einer guten Stilisierung der Blumen des Landes, in erster Linie der Rosen und Nelken, beruht. Die Träger nun dieser stilistischen Fortentwicklung, die Zeichner, von denen berufsmässige und nicht berufsmässige Sticker ihre Vorlagen bezogen, waren die Tischler, die Intarsiakünstler. Die Blättersammlung des hamburgischen Museums besitzt einen reichen Schatz solcher Zeichnungen, wie sie übrigens auch in den vorzüglichen, mit Liebe und Kenntnis gemachten Aquarellen Hermann Haases, die nach vielen Hunderten zählen, für das Studium der Vierländer Tracht und der Vierländer Kunst überhaupt eine unschätzbare Grundlage besitzt.

Um die Tischler, die Intarsiakünstler, sehen wir so sich das ganze Kunstleben gruppieren; sie waren auch Bauern, das ererbte Handwerk hatte nur ihre Hand von Jugend auf geschickt gemacht, und so werden sie zu den Dolmetschern des naiven Kunsttriebes, der dem Vierländer durch eine ererbte Kultur eigener Art inne wohnte. Die Vierlande sind in dieser Hinsicht eine Insel. Neuengamme wird z. B. von dem zum alten hamburgischen Gebiete gehörigen Reitbrook durch keine natürliche Grenze getrennt; aber im ersten Haus dieser Ortschaft, in dem alten Odemannschen Familienhause, das sich wohl am ehesten als eine bäuerliche, etwas unharmonische Nachahmung eines vornehmen Landsitzes bezeichnen lässt, nur wenige hundert Schritt von dem letzten Vierländer Hause, glauben wir uns in eine ganz andere Welt versetzt. Eher gehen noch Verbindungsfäden von den Vierlanden hinüber nach dem anderen Elbufer, nach der Winsener Marsch, aber das ist mehr Übereinstimmung gewisser kulturlicher Eigentümlichkeiten. Im

grossen und ganzen ist die Vierländer Kunst in sich abgeschlossen, sowohl räumlich, als — leider muss das hinzugefügt werden — auch zeitlich. Im hamburgischen Museum hat man versucht, sie in allen ihren Einzelheiten für die Erinnerung festzuhalten — noch zur Zeit. Denn in nicht gar zu langer Zeit würde es dazu zu spät sein.

RICHARD STETTINER

MAN
von
eine
möglich
Einteilung
heraus
e

DAS ALTE LAND

DIE Bauernlandschaften zu beiden Seiten der Unterelbe stehen mit ihrer volkstümlichen Kunst mit in erster Reihe, wenn von deutscher Bauernkunst die Rede ist.

Kaum irgendwo anders findet sich auf verhältnismässig kleinem Raum eine gleiche Fülle verschiedener volkstümlicher, eigenlebendiger Kunstcharaktere, und kaum irgendwo anders findet sich bessere, mehr Erfolg verheissende Gelegenheit, der Entstehung solcher Kunstsonderarten nachzuspüren, als hier.

Ausserordentlich klar liegen hier die Einflüsse zutage, die Rassenonderart, Heimatscharakter, Erwerbs- und Lebensweise, die Sitten, der Grad des Wohlstandes, die Nähe einer Stadt oder eines hervorragenden Bauernkunstlandes u. a. m., einander unterstützend oder hemmend, auf die volkstümliche Kunst ausüben, wie sie hier eine starke Eigenart hervorriefen und festigten, wie sie dort eine Anlehnung verursachten, wie sie hier diese Technik, dort jene in den Vordergrund schoben, hier dieses, dort jenes Lieblingsornament entstehen liessen u. s. f.

Am meisten haben zu dem bunten und stolzen Bilde, das unsere unterelbische Bauernkunst bietet, die Rassenverschiedenheiten beigetragen, insbesondere der Unterschied zwischen den alteingesessenen Niedersachsen in der ärmeren Geest und den Kolonisten der Marschen: reinen Niedersachsen, reinen fremden Kolonisten oder Mischungen zwischen beiden.

Wohl die reinste und auch recht rein gebliebene Kolonistenbevölkerung unserer Marschen, auch dem Körper- und Gesichtstypus nach zu schliessen, sind die Bewohner des Alten Landes; aus Brabant sollen ihre

Ahnen gekommen sein. — Wenn irgendwo in Deutschland ein Spaziergang genügt, um durch den Augenschein vom Vorhandensein einer von der ganzen Umgegend verschieden gearteten Rasse überzeugt zu werden, so ist das hier der Fall!

Das Altländer Haus unterscheidet sich auffällig von allen anderen Haustypen in der Runde. Der Giebel schmuck (zwei Schwäne), die eigenartige, prunkende Notthür der Vorderseite, insbesondere aber die fast überreiche Ausstattung der Vorderseite und Seitenwände des Hauses mit abwechslungsreichsten Ziegelmustern, bei denen die Mitwirkung des Pinsels behufs Erzeugung reicherer Muster nicht verschmäht wird, der in verschiedenfarbigen Schiefeln bunt gemusterte Schornstein, endlich das an hessische Hofthore erinnernde stolze Hofthor finden sich in der ganzen Nachbarschaft nicht wieder. Das Kehdinger Haus, das der Lüneburger Heide, das der Kremper Marsch z. B. weichen vollständig vom Altländer Hause ab. Am verwandtesten, obschon durchaus nicht mit ihm zu verwechseln, ist noch das Vierländer.

Auch das Altländer Kunstgewerbe ist in hohem Grade eigenartig. Obschon bei ihm infolge seiner grösseren Unabhängigkeit — im Gegensatz zum Bauernhause — von den rein realen Lebensbedingungen des bäuerlichen Lebens fremden, insbesondere städtischen Einflüssen grössere Angriffsflächen sich bieten, ist doch jeder von ihm erzeugte Gegenstand unverkennbar eigenartig altländisch.

Einflüsse von der Nachbarschaft her sind kaum spürbar, im Gegenteil hat das Alte Land die benachbarte Geest, sowie das gegenüberliegende Blankenese beeinflusst. Und die Grossstadt Hamburg scheint auch bis Anfang des 19. Jahrhunderts, wenigstens in Bezug auf die Kunst, ohne stark ausgesprochenen Einfluss geblieben zu sein. Erst da, namentlich infolge eintretender häufigerer Handelsverbindung mit Hamburg, scheinen städtische Formen ins Alte Land gebracht worden zu sein. An den Hausthüren insbesondere zeigt sich das-

selbe Empire, das wir auch an Hamburger und Altonaer Thüren finden, und auch in die Zimmerausstattung (Vertäfelung) drangen offenbar damals die dem kräftigen bäuerlichen Geschmack sonst fremden Farben Weiss und Hellgrau ein.

Die hervorstechendsten Eigenschaften der Altländer Kunst sind eine sehr grosse Schmuck- und Farbenliebe, die der Gefahr des Zuviel keck die Stirn bieten, eine Neigung zum Zierlichen in den Einzelheiten, sowie, als besonders charakteristisch für die holländische Abstammung und auch den halb seemännischen Charakter der Bevölkerung, eine grosse Lust zu peinlicher Sauberkeit und Farbenneuheit (völlig in dem Sinne: frisch gestrichen).

Unter den Motiven der Altländer Ornamentik finden wir neben den allen Bauernstilen eigenen alten, volkstümlich sinnigen, mit dem Liebesleben zusammenhängenden Motiven: Herz, Krone, Tauben u. s. w., neben Vasen mit Blumen, biblischen Motiven, ornamentaler Verwendung der Schrift (aber kein verschlungenes Monogramm) u. dergl. m. auch allerlei Eigenes, besonders in den gestickten Taschentüchern.

Auffällig erscheint auf den ersten Blick, dass der heutige Haupterwerbszweig des Alten Landes, der Obstbau, im Altländer Ornament gar keine Rolle spielt — die Vorbilder standen wohl schon fest, als die Bevölkerung diesen Zweig der Landwirtschaft, vermutlich infolge eingetretener engerer Verbindung mit Hamburg, zu bevorzugen anfang.

Die in die Sammlungen unseres Museums gelangten Zeugnisse Altländer Kunst geben ein recht gutes Illustrationsmaterial ab, wenschon einzelne Stücke, wie eine jener für das Land charakteristischen Truhenbänke mit reich ausgesägter Armlehne und reich beschnitzter Rücklehne, noch fehlen. Dafür sind aber andere Gruppen um so reicher vertreten.

Die Grundtypen des Altländer Mobiliars bewahren treu alte Formen: die mächtige Truhenbank, der kugelfüssige Tisch, die eigenartigen schmucken Stühle haben

nur im Ornamentschmuck spätere Formen angenommen, zum Teil haben sie bis in späte Zeiten auch die alten Ornamente beibehalten.

Besonders reich vertreten sind im Museum die Altländer Stühle. Ihr gesamtes Aussehen ist nicht so elegant, wie etwa das des Wilstermarsch- oder des eingelegten Vierländer Stuhls, es hat vielmehr stark altertümlichen Charakter behalten (wie auch gewisse nord-schleswigsche Stühle). Ihr Schmuck lässt an Reichtum nichts zu wünschen übrig. Nicht nur, dass Pfosten, Sprossen und Docken reich gedrechselt sind, es hat sich dazu noch reicher, hübsch verteilter Schmuck der gedrechselten Glieder durch Reihen von Kerben, in der Laufrichtung der einzelnen Kerben verschieden, gesellt. Die Sprossen der Rückwand laufen in schöne Spitzen aus. Das Brett der Rücklehne ist reich beschnitzt und oben bunt ausgesägt. Ausser dem Namen und der Jahreszahl spielen Blumen, Krone und Kranz, ein Paar springender Pferde (wohl das hannoversche Pferd, es kommt auch im Oberlicht der Hausthüren vor), Tauben, bisweilen ausgesägt, eine Rolle. Gewöhnlich umzieht ein hochstehend gelassener schmaler Rand das ganze Brett, bei einem besonders schönen Beispiel indessen bildet das Ornament, schön geschwungenes, dichtes Spätrenaissance-Laubwerk und Krone, die ganze Fläche und erzielt eine besonders zierlich-zackige obere Kontur. Endlich ist der Stuhl stets bemalt, namentlich blau oder rot, auch schwarzbraun (dies sicher eine neuerliche „negative“ Errungenschaft, die den alten schönen Stühlen Ähnlichkeit mit den Nussbaummöbeln unserer Möbelbazare geben soll), kommt vor. Die Rücklehne ist besonders vielfarbig gehalten, um die Ornamente umsomehr hervorzuheben; sogar Vergoldung einzelner Teile — sonst im Mobiliar der Unterelbe sehr selten — kommt vor.

Die reiche, kerbgezierte Drechslerarbeit finden wir auch an einem schönen grossen, hübsch bemalten Handtuchhalter und einem Schinkentellerbord, das sich besonders noch durch zierlich geschnittene, hochliegende schwarze Ornamente auf rotem Grunde auszeichnet, die

an gewisse Ornamente von Altländer Taschentüchern stark erinnern.

An Truhen besitzt das Museum einige ausgezeichnete des 18. Jahrhunderts, einander ähnlich, obschon verschieden reich. Es sind mächtige Kästen mit dachförmigem Deckel, auf hübsch ausgesägten Schlittenfüssen stehend, charakteristisch ausgezeichnet durch ein leicht geneigtes Schrägbrett am Unterrande der Vorderfläche. Die durch Ausgründung hergestellten Verzierungen überziehen die ganze Vorderseite; sie zeigen eine eigenartige Renaissance, halb spätgotisch noch, halb schon barock. Gemeinsam ist ihnen die architektonische Einteilung in vier, je einen Bogen tragende Pilasterpaare. Die Truhen sind unbemalt, — während die sonst im Alten Lande häufigen Truhen mit grossen Eisenbeschlägen stark farbig bemalt sind, — bei der einen sind indes einzelne Teile, erinnernd an holländische Renaissanceschränke, aus schwarzem Holz.

Unter den Altländer Textilarbeiten nehmen Taschentücher mit eigenartig bestickter Prunckecke den hervorragendsten Platz ein, sowohl in Hinsicht ihrer Anzahl, als auch ihrer Schönheit. Wir sehen da neben dem zierlichen Kreuzstich den Holbeinstich in reizvoller Vollendung geübt. Meist sind die Stickereien einfarbig oder schwarz (Trauer), mehrfarbige sind selten. Die Ornamente sind ausnehmend zierlich in Technik, wie Komposition; von den Vierländer Kreuzstickereien unterscheiden sie sich auf den ersten Blick durch ihre grössere Grazie und Flüssigkeit, sie bilden fast nie, wie das dort der Fall ist, eine eng geschlossene, geometrische Gesamtform. Frei breiten aus einer Vase aufspriessende Blumen oder ein anmutiges Bäumchen sich aus, umgeben von einzelnen oder gleich reihenweise auftretenden Vögeln. Nur ganz selten einmal sehen wir das Ganze eine feste, einfache Gesamtfigur bilden, die aber durch Bevorzugung des Holbeinstiches eine grössere Grazie und Lockerheit erhalten hat.

Ein paar Pfauen in köstlicher Zeichnung — besonders die charakteristische Kopfwendung ist reizend wieder-

gegeben —, ein paar dahersprengende Reiter, das Herzmotiv, ein paar Engel kommen ferner vor, ja, wir finden auch biblische Motive: Adam und Eva mit der Schlange, die Kreuzigung Christi, sowie Josua und Kaleb mit der Traube.

Die charakteristischsten, einzig dastehenden, typischst altländischen Motive sind indes drei andere: ein hochbordiges Schiff (der Schwan kommt einmal als Begleiter vor), bisweilen mit zahlreicher Besatzung in alter Tracht, die auf den Raen Parade steht, eine Frau unter dem Hofthor und Frauen am schön ausgestatteten Ziehbrunnen — alle drei aus dem Leben genommene Motive.

Auf einigen Mustertüchern finden wir dieselben Motive, aber in vielfarbigerer Ausführung zusammengestellt.

Stets begleiten die Initialen des Namens der Besitzerin das Ornament des Tuches, einfach einlinig in Kreuzstich ausgeführt, in Holbeinstich oder in doppellinigem und, abwechselnd damit, durchbrochen-dreireihigem Kreuzstich, der wie eine Art Imitation des Holbeinstichs behufs grösserer Wirksamkeit aussieht. Die Buchstaben (ausnahmslos Antiqua) betonen gern die einzelnen Silbenanfänge des Namens, besonders des Vornamens; der Buchstabe J (Jungfer) vor dem Mädchennamen fehlt nicht. Besonders schön und reich ausgestattete Buchstaben zeigen die Mustertücher.

Neben diesem Reichtum treten die anderen textilen Arbeiten, soweit das Museum sie besitzt, zurück: Handtücher mit bunter, gröberer Stickerei, u. a. zwei Hirsche zu seiten einer Art Burg, eigentümliche, ausnehmend vornehm prunkvolle Kissen, die in fast raffiniert zu nennender Kunstfertigkeit in Plattstich barocke, goldglänzende Prunkbrokatstoffe imitieren, sowie endlich einige Brustlätze (vielleicht in Hamburg hergestellt?) in Silber und anderer bunter Metallstickerei unter Verwendung von gestanzten und geprägten Rosetten, Plättchen u. dgl.

An dritter Stelle sind zu nennen einige originelle Töpferarbeiten des Alten Landes, unter denen die älteren die schöneren und interessanteren sind. Es sind das

Schauschüsseln, meist von gewöhnlicher Esstellergrösse, es sind aber auch grössere, flachere Teller darunter, so besonders ein sehr grosser von 1723. Er ist der interessanteste von allen: Ein kräftig, mit ovalen Buckeln (grün-rot gestreift), kleinen Scheiben mit Mittelpunkt und zierlichen Aussenrandschnörkeln geschmückter breiter Rand umgibt die Mitte, die ein ehrbares Brautpaar in Rokokotracht (die Jungfer mit einer Lilie in der Hand) aufweist. Grosse tulpenartige Blumen, die Buchstaben C A B 1723 füllen anmutig die Lücken.

Verwandt ist ihm ein 1724 datierter Teller mit der Darstellung eines stolzen Bauern in Rokokotracht, eine lange Kalkpfeife in der Hand haltend. Die anderen zeigen leichte symmetrische Blumenornamente, z. B. in Herzform angeordnet, oder die Darstellung eines stattlichen Ewers, mit vollen roten Segeln dahinfahrend. Sinnige oder schalkhafte In- oder Umschriften, Namen, Jahreszahlen gesellen sich hinzu, z. B.: „O Herr will Sie bewaren Alle die mitt diese Jolle zu Wasser fahren“, oder „Wer Gott und ein hübsch Mädchen liebt und beides wie er soll, der lebt auf Erden recht vergnügt und geht ihm ewig wohl“.

Die Technik ist einfach. Aus der hellgelben Glasur, mit der der rote Thon überzogen ist, sind die Verzierungen in Linien herausgekratzt. Einzelne Flächen sind in Rot und Grün ausgemalt; rote und grüne, etwas hoch aufliegende Linien- und Punktornamente treten hinzu. Die aufgesetzten Farben sind zum Teil etwas ausgelaufen.

Der Altländer Schmuck ist zwar keine eigentliche Altländer Bauernkunst, aber die Eigenart der Käufer hat diesen Filigranarbeiten der Städte Buxtehude und Stade doch eine dem Charakter der eigenen Kunst entsprechende Eigenart aufgezwungen. Er ist in der Gesamtform der zierlichste unter den verschiedenen Schmuckcharakteren der Unterelbe. Die grosse herzförmige Hemdspange aus köstlichem Filigran, mit Granaten und Türkisen geschmückt, ist ein in Schönheit un-

übertroffenes Schmuckstück, ebenso die besonders reizende, kronengeschmückte kleine Schnalle der Halskette, deren Filigran ganz besonders spinnwebenfein ist — wobei nicht vergessen werden darf, dass es, zum grössten Teil wohl, Erzeugnisse der Zeiten des 19. Jahrhunderts sind, wo in den Grossstädten das Kunstgewerbe arg darniederlag!

Halsketten (aus hohlen Metallkugeln, Filigrankugeln oder für Trauerzeiten aus Bernsteinstücken) mit ihrem Schloss, kleinere und grössere Hemdspangen mit ihren reizenden Bommeln (Filigrankugeln oder Rosettchen, auch Herzen u. a.), Mantelschliessen, der grosse Brustschmuck („silberner Bossen“) — bis zu 48 gegossene, mit Seejungfern, Engeln u. dgl. gezierte, einem Boot mit langem Schnabel ähnliche Haken, eng in zwei senkrechten Reihen auf dem Mieder angeordnet, halten eine über Kreuz geschlungene, lange Silberkette, die den silbergestickten Brustlatz überspannt —, sodann schöne Filigranknöpfe für die Jackenärmel und grosse Filigran-Schuhschnallen sind die Hauptteile des Schmuckes.

Nur bei den Schuhschnallen, wo grössere Flächen zu Gebot standen, finden sich grosse Linienführungen, sonst ist das Filigran meist in kleinen, auffallend an die feinen roten oder blauen Linienornamente im Hintergrund gotischer Initialen alter Messbücher erinnernden, vielfältigen und verzweigten Spiralamentamenten angeordnet, in die sich hier und da kleine Rosettchen, in einem Stück gearbeitet oder aus einem Filigranwulst um ein Knöpfchen gebildet, oder flache oder hohe rauten- oder weckenförmige Plättchen in hübscher Verteilung einfügen; das ist besonders bei einem Paar Kettenschlösschen der Fall. Hier und da kommen auch gegossene grössere Teile zur Verwendung: ein Taubenpaar, Krone, Engelchen.

Die Formen sind bei aller Ähnlichkeit der Gesamterscheinung recht verschieden; selbst die Filigranknöpfe zeigen mannigfache Formen, bald sind's Kugeln, dann kreiselartige Gebilde, dann erinnern sie fast an allerlei vieleckige Kristallformen u. dgl. m.

Ausser am Schmuck hat die Filigrantechnik auch zur Verzierung von Essgerätgriffen und Gesangbuchschiessen gedient.

Hält man all diese Kunstleistungen, vom Hause bis zum kleinsten Schmuckstück, nebeneinander und zieht man auch die anmutige Altländer Landschaft, die ja auch der Menschenhand ihren Charakter dankt, hinzu mit ihren sauberen Klinkerchausseen, ihren schönen, sauberen Obstgärten, den spiegelnden Wassergräben, mit den Brücken und Gartenthüren vor den schönen Häusern, so ergibt sich das Bild einer ausserordentlich geschlossenen, eigenartigen und selbständigen Kunst, die echte Heimat- und Volkskunst ist — muster-gültig für unsere heutigen Nationalisierungsbestrebungen in der Kunst.

OSKAR SCHWINDRAZHEIM

DIE WILSTERMARSCH

DEM Hamburger Museum hat die Wilstermarsch manch kostbares Stück geliefert, gleich wichtig für die Kenntnis des einstigen Kunsthandwerks, wie für den Kulturhistoriker. Sind die Stücke auch der sachlichen Anordnung wegen in den Sammlungen zerstreut, so haben sie doch einen gemeinsamen Mittelpunkt in dem schönen Wilstermarschzimmer, das, von Joachim Krey aus Klein-Wisch erworben, nun wertvoller Besitz des Museums ist.

Schon ehe man das reiche, an der grossen Diele gelegene Zimmer betrat, liess das geschnitzte Oberlichtfenster über der Hausthür den kunstsinnigen Bewohner erkennen. Der Bauer war noch stolz ob seines Handwerks, und sein Wahrzeichen, der mit vier Pferden bespannte Pflug, prangte über der Thür. Kräftige Farben lassen dies Schnitzwerk noch wirkungsvoller hervortreten. Den grössten Wert legte der Wilstermarschbauer aber auf die Ausschmückung seiner „Sommerstube“, die in allen noch bekannten Exemplaren eigentlich den gleichen Typus zeigt. Im Jahre 1744 ist das Paneel der im Besitz des Museums befindlichen Wilstermarschstube angefertigt worden — so steht auf der Thür des Eckschranks zu lesen — und diese schlichte Zeitangabe giebt manchen Fingerzeig. Schon war das Rokoko in den grossen Verkehrscentren der herrschende Stil, der Künstler der kleinen Landstadt und auch sein Auftraggeber waren noch in den Formen der Barockzeit befangen. Kräftig heben die Füllungen der grossen Thür sich aus der Ebene hervor, von sauber gekröpften Ecken eingefasst; aber schüchtern schaut hier und da ein Zeichen der neueren Zeit hervor, in den Ecken ist zierliches Schnitzwerk, Blumen, Vögel

und Engelsköpfe angebracht. In gleicher Weise sind die Pilaster mit Schnitzereien, Blumengehänge und antike Waffen darstellend, geschmückt. Die grossen Flächen in den Thürfüllungen und am Eckschrank sind mit Sternen aus schwarzem, weissem und braunem Holz ausgelegt, die fast als diagnostisches Merkmal für die Arbeiten der Wilstermarsch anzusprechen sind. Besonderen Wert legte der Bauer auf reiche Ausgestaltung des „Blickfensters“, das ihm von der Stube aus jederzeit den Blick auf die grosse Diele gestattete; geflügelte Engelsköpfe und freischwebende Engel geben ihm wirkungsvollen Schmuck.

Die nach aussen gelegene Wand pflegt ebenso wie die an der Küche liegende Ofenwand mit blaubemalten Delfter Fayencekacheln — Astern ist der landesübliche Name — belegt zu sein, dort zum Schutz gegen die von aussen eindringende Feuchtigkeit, hier um grössere Wärmefläche zu bieten. Neben der zur Küche führenden Thür steht der kastenförmige, vom Küchenherde aus geheizte Ofen, „der Bilegger“, dessen gusseiserne Platten mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, nicht minder durch die auf den Verschraubstücken sitzenden Messingknöpfe verziert sind. Auf ihm hat regelmässig das Ofenheck seinen Platz, dessen Schnitzwerk an der Stirnseite ein Vollschiff unter Segeln zeigt — der Wilstermarschbewohner im vorigen Jahrhundert hatte seine alte Leidenschaft für das Meer und den Walfischfang noch nicht abgelegt.

Das farbenreiche Bild, das schon die vier Wände durch die Abwechslung von Eichenholzgetäfel und Fayencefliesen, durch das reiche Schnitz- und Kröpfwerk und den geschnitzten Tragebalken der buntbemalten Decke bieten, wird noch durch die weitere Ausstattung des Zimmers, die ebenfalls der lebhaften Farbe nicht entbehrt, gehoben. An der Wand hängt das geschnitzte, oft auch noch bemalte „Pipenreck“ für die langen Thonpfeifen, die behaglichen Stühle sind an der Lehne mit Rokokoornamenten geziert, auf den Stuhlkissen dürfen bunte, in Wolle gestickte grosse Blumen ebensowenig

fehlen, wie das Monogramm des Besitzers. Über dem grossen Tisch, dessen Platte aus einem grauen schwedischen Kalkschiefer besteht, hängt in der Stube des wohlhabenden Bauern der aus Holz geschnittene, buntbemalte Pelikan, der sich mit dem Schnabel die Haut aufritzt, um die an seine Brust geschmiegteten Jungen zu nähren. Bezeichnend für die Wilstermarsch sind auch die in eine Ecke eingebauten Wandschränke mit dreiseitiger Grundform; sie sind stets in Übereinstimmung mit dem Getäfel angefertigt und werden in einem Zimmer, dessen Besitzer auf gute Sitten hält, nie fehlen. Reicher als der im Zimmer angebrachte Schrank ist ein zweiter in den Sammlungen stehender, dessen beide übereinander stehenden Thüren verkröpfte Füllungen, dessen Lisenen Blattranken mit Blumen und Früchten zeigen. Beide Schränke aber haben den achtstrahligen, mehrfarbigen Stern in den Füllungen. Wie diese Schränke in ihrem Aufbau ein ausgebildetes architektonisches Gefühl des Handwerkers verraten, so auch die Truhen, die in der Wilstermarsch im 18. Jahrhundert stets gleicher Art sind. Die Vorderseite besteht meistens aus zwei, in gekröpften Rahmen liegenden Füllungen, mit dem eingelegten Stern in der Mitte; in den Ecken und auf den Lisenen ist Schnitzwerk, gewöhnlich Rokokoornamente, zuweilen auch mit figürlichen Darstellungen, angebracht.

Selbst den einfachen Hausrat liebte der Bauer verziert zu sehen — die Mangelbretter sind das beste Beispiel dafür — und wenn an ihnen sich auch überall in Niederdeutschland der farben- und formenfrohe Sinn bethätigte — nirgends sind die Mangelbretter zierlicher und sauberer, nirgends kunstvoller geschnitzt als in der Wilstermarsch, und treffliche Auslese bieten die Sammlungen des Museums auch hier.

Die Stube mit ihrem reichen Schmuck in Formen und Farben ist so recht der Ausdruck des bäuerlich künstlerischen Geschmacks der Wilstermarsch im 18. Jahrhundert; sie ist zugleich der Ausdruck ihrer strengen Absonderung von den nachbarlichen Landschaften, Süderdithmarschen, die Geest und die Kremper Marsch zeigen

in der Ausbildung ihrer Wohnräume zu jener Zeit ein ganz anderes Gepräge; sie ist aber auch der Ausdruck des für künstlerische Formen empfänglichen Sinnes des schlichten Bauern, der stolz auf der selbstgeschaffenen Scholle sitzt. Nicht minder bevorzugte er in seiner Kleidung, seinem Schmuck bestimmte Farben, eigenartige Formen; er war auch hierin sui generis, und in dieser Beziehung giebt das Museum reiche Kost, die wertvollsten Dokumente, um dereinst die Landschaften der Provinz Schleswig-Holstein in ihrem Bauernschmuck kulturgeschichtlich zu charakterisieren. Die reiche Tracht der Frauen bot willkommene Gelegenheit für mancherlei Arbeiten in Edelmetall, die in ihrer Gesamtheit ein erfreuliches Bild von dem Kunsthandwerk der Wilstermarsch bieten.

An der ganzen Westküste Schleswig-Holsteins und in den Elbmarschen wurde die Filigranarbeit hoch geschätzt, nirgends wohl mehr, als in der Wilstermarsch, wo an dem kunstvollen Rankenwerk noch durch Granatschmuck eine höhere Wirkung erzielt wurde; selbst die kleinen silbernen Knöpfchen des Mieders waren zuweilen mit Granaten besetzt, stets aber der „Platensteker“, das grosse, zum Festhalten der Schürze bestimmte Schmuckstück; der „beiderwandsche“ Rock wurde mit silbernem „Rockupholer“ hinten zusammengerafft, und auf den Schuhen prangten silberne, oft vergoldete und mit Granaten besetzte Schnallen. Um den Hals legte sich ein Geschmeide aus mehreren Reihen von Ketten, deren Glieder abwechselnd aus glatten vergoldeten und aus Filigran gearbeiteten durchbrochenen Perlen bestehen. Auch die Kapuze und der zum Schutze gegen Regen getragene Mantel werden von silbernem Schloss mit Haken und Öse zusammengehalten. Vom Gürtel hing die sammetne Bügeltasche herunter, deren Vorderseite reich mit Goldstickerei geschmückt war, und deren silberner Bügel figürlichen oder ornamentalen Schmuckes nicht entbehrte. Zum Kirchgang entnahm die Frau der Truhe das mit silbernem Beschlag und Granaten reich geschmückte, in farbiges Pergament gebundene Gesang-

buch, in die andere Hand gehörte die silberne Riechdose oder, ging es zum Abendmahl, die silberne Geldbüchse für die „Speciesthaler“, eine walzenförmige, an beiden Enden mit Deckel versehene Dose, an welcher der Edelschmied seine Kunst im Treiben gezeigt hatte. Selbst in den Geräten des täglichen Lebens wurde der Luxus weit getrieben. Löffel, Messer und Gabel gehörten noch nicht zu dem Hausgerät, das auch für Gäste gehalten wurde; darum nahm jeder dieselben zu Gastereien mit und setzte seine Ehre darein, auch diese aus Edelmetall gefertigt zu besitzen; die Griffe sind meist mit vergoldetem Silberdrahtwerk umkleidet und tragen in gleicher Weise die Initialen des Besitzers in verschlungenen Linien, wie der silberne Deckel des Bierkruges aus rötlichbraunem Thon.

So geben die Sammlungen des Hamburger Museums aus der Wilstermarsch ein erfreuliches, abgerundetes Bild, gleich wertvoll und vorbildlich für den Kunsthistoriker wie den Erforscher der kulturellen Entwicklung eines Volkes, dem der Boden reichen Segen gegeben, dem aber gleichzeitig ein gütiges Geschick Freude an künstlerischem Schmuck in die Wiege gelegt hat, eines Volkes, in welchem der Rest jener Pioniere als Sauerteig aufgegangen ist, die einst Schleswig-Holsteins Westküste gegen die Fluten der Nordsee und der Elbe in unermüdlicher Arbeit sicherten.

OTTO LEHMANN

BÄUERLICHE SCHMUCKSACHEN

BIS vor wenigen Jahren war das Wort Bauernschmuck noch nicht geprägt. Heute hat es sich eine kunstwissenschaftliche und kulturgeschichtliche Bedeutung errungen, obgleich es weder einem stilistischen Begriff, noch einem zeitlichen Kunstabschnitt entspricht, sondern nur für eine Gruppe künstlerischer Arbeiten gilt, die bis dahin der Beobachtung entzogen war. Wie in gleicher Weise die bäuerlichen Stickereien, Webereien und Schnitzereien erst bekannt geworden sind, nachdem die Kunstwissenschaft bereits feste Grenzen für die Wandlungen des zeitlichen Kunstgefühls glaubte abgesteckt zu haben, so erscheint hier nachträglich eine eigenartige, zum Teil sehr altertümliche, Kunstgruppe, über deren Ursprung und Verbreitung noch vielfach tiefes Dunkel lagert. Nur eine grosse Sammlung aller vorkommenden Typen und ein Zurückverfolgen einzelner Gegenstände, womöglich bis zu dem Hersteller, geben die Möglichkeit, diese Kunstgattung auf ihren Ausgang und auf ihren Zusammenhang mit anderen zeitlichen Kunstströmungen zu untersuchen.

Das Verdienst, die Wesenheit dieser bäuerlichen Schmucksachen zuerst erkannt und sie in stiller Arbeit systematisch gesammelt zu haben, kommt dem Hamburger Museum zu. In seinen Berichten sind nicht nur die ersten Zusammenstellungen gegeben, sondern ist auch die örtliche Zuweisung an die einzelnen landschaftlichen Gebiete versucht. Heute hat wohl jede einschlägige grössere Sammlung eine Abteilung bäuerlicher Schmucksachen, ohne dass — von einer Ausnahme vielleicht abgesehen — sich die Litteratur über die in den Hamburger Berichten niedergelegten Forschungen vermehrt hätte.

Der Wert der Hamburger Sammlung liegt in der Reichhaltigkeit an niederdeutschen Schmuckgegenständen, die in ihrer örtlichen Ausbildung vertreten sind wie an keinem anderen Ort. Ausser den lokalen Museen Niederdeutschlands (Kiel, Meldorf, Glückstadt, Flensburg, Altona, Lüneburg, Lübeck, Bremen, Braunschweig), die zum Teil erst viel später entstanden sind, kommt eigentlich nur die Sammlung des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin durch ähnliche Fülle in Betracht. Was aber keins versucht hatte — und nach Lage der Dinge auch nicht versuchen konnte —, einen möglichst vollständigen Überblick über die örtlichen Sondertypen zu erreichen, war für Hamburg eine notwendige Folge seiner Mittelpunktlage in einem an Schmucksachen überreich ausgestatteten Landgebiet. Durch planmässiges Aufsuchen der einzelnen Gegenden ist für den Nordwesten Deutschlands ein Anschauungsstoff zusammengehäuft, wie er in dieser Typenvollständigkeit nicht leicht mehr zu vereinigen sein dürfte.

Die bäuerlichen Schmucksachen sind zumeist aus den Werkstätten kleiner Handwerksmeister hervorgegangen; sie sind häufig — aber nicht ausschliesslich — in der Technik des Filigrans gearbeitet, deren Zusammenhang einerseits mit der deutschen Goldschmiedekunst der Renaissance und andererseits mit gewissen altgermanischen Überlieferungen, welche u. a. das Trachtenbuch des ostfriesischen Häuptlings Unico Manninga für 1500 belegt, noch klarzustellen sein wird. Auf festem Boden stehen wir erst von Mitte des 18. Jahrhunderts an, von welcher Zeit an sich die Datierungen mehren. Während im 16. Jahrhundert Nord- und Süddeutschland mit Ausnahme kleiner Gebiete, wie z. B. Friesland, gleiche Formen des Schmuckes besitzen, entwickelt sich der Schmuck etwa von 1750 an immer mehr zu örtlichen Sondertypen, und mit ihm wächst allerorts ein Klein-gewerbe auf, das sich selbst in Dörfern, wenn vielleicht auch in Verbindung mit anderen Berufen, festnistet. Es dürfte gelingen, wenn die örtlichen Archive in dieser

Hinsicht in Anspruch genommen werden, die Ausbreitung der „Drahtwerkkunst“ wenigstens für Niederdeutschland festzustellen. Fürs erste sind nach den Berichten des Hamburger Museums Lüneburg, Buxtehude, Stade, Bergedorf, Elmshorn, Krempe, Schönberg und wahrscheinlich auch Rotenburg als Ursprungsorte gesichert. Für Süddeutschland kommen zunächst die grossen Städte (München, Augsburg, Nürnberg, Luzern, Bern, Breslau) in Betracht.

Neben Belegstücken aus Oberdeutschland und den nordischen Ländern besitzt das Hamburger Museum eine Reihenfolge schöner Schmucksachen, die über die örtliche Ausbildung ein ziemlich klares Bild geben. Da haben wir besondere Gruppen in Nordfriesland und an der Westküste Holsteins, in der Rendsburger Gegend, der Probstei, auf der Insel Fehmarn und den Halligen. Ostfriesland ist einheitlicher; dagegen spricht aus dem Schmuck der Kehdinger Marsch, des Alten Landes, der Vierlande ein reich entwickeltes Sonderleben, das auch bis in die ärmere Geest (Rotenburg) zu verfolgen ist und im nördlichen Westfalen (Rahden) und südlichen Hannover zu grösseren Gruppen zusammenwächst.

Mit den bäuerlichen Schmucksachen haben wir einen neuen Beweis dafür, dass nach dem Dreissigjährigen Kriege die Kunstüberlieferung in Deutschland durchaus nicht überall abstarb. Wüssten wir es nicht aus der Kunst des Bauernhauses, aus seinen Möbeln, Geräten, Webereien, aus der Tracht und den damit verbundenen Stickereien, so könnten wir aus dem Bauernschmuck ersehen, dass eigentlich nur die sogenannte hohe Kunst nicht mehr in alter Blüte stand. Und auch dies aus vorwiegend wirtschaftlichen Ursachen, die für die Bauernkunst noch keine Bedeutung hatten. Weil die bäuerlichen Schmucksachen so eng mit dem Hochzeitsfest verbunden blieben, sind sie auch durch das Herkommen geheiligt und zu einer wirklichen Volkskunst emporgehoben worden.

Auch nach einer anderen Seite ist die Hamburger

Sammlung hoch bedeutsam. Während in Europa sich die Geschmacksrichtung nach einer Seite hinwandte, die mit französischer oder italienischer Ausdrucksweise vielfach antike Überlieferungen verband, hatte im Rücken dieser vorschreitenden Entwicklung und abseits von den grossen Kunstgewerbecentren des Kontinents sich diese Goldschmiedekunst als eine selbständige Bildung erhalten, ja möglicherweise erst ausgebildet. — In vielen ihrer Formen zeigt sie ein altertümliches Gepräge, das altgermanische Bestandteile einschliesst. Noch sind die Beziehungen nicht aufgeklärt, die die Lande rings am Baltischen Meer mit jener gleichartigen Kunst füllten, wie sie in dem Bauernschmuck am ausgeprägtesten erscheint und sich wesentlich unterschied von der anders gestalteten Kunst, welche ihr Centrum in Bayern und den centralen Gebirgen Mitteleuropas hatte.

In der Volkskunst, in dem bäuerlichen Schmuck liegen Anklänge vor, die unmittelbar an altnordische Überlieferung gemahnen. So bestimmte eigenartige Gravierungen auf viereckigen Metallanhängen oder gewisse Buckelverzierungen, die charakteristisch an einem Hamburger Schmuck sind, der aus Litauen stammen soll, aber verwandte Formen in Norwegen, auf Island und auch an altsylter Brauthauben, den „huifs“, hat. Das Hamburger Museum besitzt in seiner Schmucksammlung ein Material, das diese baltische Kunstüberlieferung klar zu übersehen gestattet.

Wesentlich verschieden von diesen baltischen Stilbewegungen hat sich das Filigran in Süddeutschland und der Schweiz entwickelt. Auch an solchen Beispielen fehlt es nicht, wenn sie auch nicht in gleicher Vollzähligkeit in Hamburg vorhanden sind. Schliesst sich die süddeutsche Kunst, von einzelnen technischen Unterschieden ganz abgesehen, gern den Wandlungen des Zeitgeschmackes an, so verharret ihre nordische Schwester in einer gewissen engeren Beschränkung bei den einmal bevorzugten Formen, welche aber darum gerade für das Herausarbeiten lokaler Unterscheidungen günstig wirkte. Von einzelnen Gegenständen sind in Hamburg

ganze Reihenfolgen vereint (Riechdosen, Geldbüchsen), die für die Wanderungen bestimmter Gebrauchs- und Modeformen von Wichtigkeit sind. Die silberne Riechdose geht über eine beschränkte lokale Verbreitung hinaus; teils weist sie nach Holland, das mit diesem Gegenstand die ganze Wasserkante bis nach Skandinavien hin versorgte, teils nach Dänemark, das hauptsächlich nach Niederdeutschland von Einfluss gewesen zu sein scheint. Auch die Stadt Hamburg selbst hatte wohl teil an der Herstellung solcher Kleinkunstgegenstände. Gingen doch sogenannte „Hamburger Knöpfe“ bis nach Bayern, wo sie mit dem anderen Stilgebiet zusammenstiessen.

Dass Hamburg der natürliche Mittelpunkt für eine Sammlung niederdeutscher Bauernschmucksachen ist, ergibt sich aus der hohen Blüte dieser Kunst in seinen Nachbargebieten. Hat doch die Provinz Schleswig-Holstein allein eine grosse, kaum noch festzustellende Anzahl von Stätten dieser zarten Kunst! Vielleicht kann aus den Beständen des Hamburger Museums einmal der Umfang dieser künstlerischen Thätigkeit einigermaßen ermittelt werden, wenn die bereits eingeleiteten Nachforschungen nach den Meisterzeichen weiter gediehen sind. Das Ergebnis dürfte auch für die Geschichte der deutschen Edelmetallkunst von Bedeutung werden.

ROBERT MIELKE

DIE MINNEGABEN

IN allen kulturhistorischen Museen des Nordens begegnet man einer bestimmten Gattung hölzerner, mit Schnitzerei verzierter Gegenstände. Ganz überwiegend sind es Geräte, die den Frauen in früherer Zeit bei ihren täglichen Arbeiten in und ausser dem Hause oder zum Schmuck ihrer Kammer oder ihrer Toilette dienten. Man kann sie Minnegaben nennen, weil sie den Frauen von einem Freier oder einem Verlobten oder einem Ehemann in den Flitterwochen geschenkt sind. Es würde eine unendlich lange Liste ergeben, wollte man sie alle aufzählen; denn sie würde alles enthalten, was eine Frau täglich zur Hand nahm, und wovon der Geber hoffen konnte, dass es sie stets an ihn erinnern würde.

In Schweden heissen diese Gaben „Kännigor“ (Fühler). Sie wurden gleichsam als Fühlhörner angewendet, um zu sondieren, ob der Gegenstand der Liebe für eine Annäherung empfänglich sei. War Fühlung zu spüren, so konnte der Freier getrost weitergehen, und die Liebenden gelangten dann an den Punkt, wo das Jawort gegeben wurde und das Verlöbniß stattfand, eine aus dem Altertum stammende Civilehe, die erst nachträglich von der Kirche geweiht wurde, aber volle eheliche Verpflichtungen und ebenfalls volle Rechte in sich trug, und die noch heute in den niederen Kreisen der nordischen Bevölkerung nicht ganz ausser Kraft getreten ist. Mit diesem Akt waren gegenseitige Geschenke verbunden. Die des Mannes hiessen „Bräutigamsgaben“ und bestanden in Schweden u. a. aus in Holz geschnitzten Arbeiten, namentlich Truhen (Klutaschrin, d. h. Truhen für Schmucksachen, vornehmlich textiler Art). Das Hamburgische Museum besitzt zwei solcher schwedischen Truhen.

Was Schweden anbetrifft, so mag hier bemerkt werden, dass nur ein Teil der Kerbschnittarbeiten häusliche Kunstarbeit ist; viele sind als Handelsware angefertigt, namentlich in Westgotland, von wo der grösste Teil der Truhen stammt. Auch die Glöckner haben die Holzschnitzkunst betrieben, z. B. ein gewisser Ehrenberg in Smaaland, der vor 150 Jahren arbeitete. Dasselbe gilt von Norwegen, dessen hervorragendste Schnitzereien Erzeugnisse fachmässiger Kunst sind.

Im hamburgischen Museum ist diese Gruppe der Minnegaben sehr umfassend, sowohl was die Art und die Zahl der Gegenstände als auch was die Orte betrifft, aus denen sie stammen; nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus den drei skandinavischen Ländern und aus Island sind sie herbeigeschafft. Sie zerfallen in zwei Abteilungen. Die erste ist die interessantere, weil sie die Werke von self-made-Künstlern umfasst, die mit den wenigen und einfachen Mitteln ausgeführt sind, über die diese verfügten. Diese Mittel bestanden ausschliesslich aus dem Material (Eichen- oder Buchenholz), einem Zirkel und einem Messer, und mit Hilfe dieser drei Dinge entwickelte sich der geometrische Kerbschnitt. Zuweilen wagte sich der Künstler an bildliche Darstellungen mit Pflanzenverschlingungen und Menschen und Tieren, aber häufig merkt man, dass er dann auf Schwierigkeiten stiess, und dass sein Können versagte.

Die zweite Abteilung umfasst die Arbeiten von fachmännisch gebildeten Künstlern mit vollem Relief, mit kräftig hervortretendem Ornament und figürlicher Darstellung. Hierher gehören die älteren Erzeugnisse jener Zeit, in der die Bildschnitzerei und die Tischlerei in den Städten und auf dem Lande blühten und die wandernden Schnitzer allerorten auftauchten, auf Landsitzen und in Kirchen arbeiteten, wo es überall von Schnitzereien strotzte. Ihre Erzeugnisse können sowohl Liebesspenden als Freundesgaben sein. So finden wir auf Samsö ein Mangelbrett, das sich auf einem Gehöft seit dem 17. Jahrhundert vererbt hat; zu dieser Zeit wurde die Altartafel

in der Kirche geschnitzt, der Künstler wohnte bei dem Bauern und schenkte der Frau die Freundesgabe als Dank für gute Behandlung.

[7] Es ist nicht immer leicht, zwischen Geschenken für Männer und für Frauen zu unterscheiden. Einzelne Gegenstände: Kammfutterale, Tintenfässer, Uhrbehälter etc. scheinen auf männliche Besitzer hinzuweisen; Stiefelknechte und Schachteln für Rasiermesser sind sicher nicht für andere bestimmt gewesen.

Wenn nun die Museen des Nordens so reich an Schnitzereien der bezeichneten Art sind, so hat das seinen Grund darin, dass es von Holland, namentlich von Ost-Friesland an, an der Elbe und im ganzen Norden Sitte gewesen ist, dem geliebten Mädchen mit solchen Gaben, die sie fleissig in die Hand nahm oder immer vor Augen hatte, zu huldigen. Es sind zum grössten Teil alltägliche und primitive Gebrauchsgegenstände, wie sie fast über ganz Europa in denselben Formen verbreitet gewesen sind; die Ursache, dass sie als Liebesspenden keine allgemeinere Ausbreitung gefunden haben, ist darin zu suchen, dass man in anderen Ländern eben andere Gegenstände zu Geschenken gewählt hat. In England z. B. schnitzten die verliebten Jünglinge Klöppelstöcke und schnitten „i love you“ hinein; Seeleute schnitzten Korsettstäbe (stay busks) aus Fischbein oder Walfischbein, Spangen, um Stricknadeln zusammenzuhalten, Kerngehäuse - Ausstecher (apple-gouges) u. s. w., aber seinen Gefühlen durch geschnitztes Holz Ausdruck zu verleihen, war hier etwas Ungewöhnliches. Dasselbe gilt für Belgien, wo sich im Musée du Cinquantenaire in Brüssel nur zwei Mangelbretter befinden, von denen das eine in Hamburg gekauft ist. In der Bretagne dagegen finden sich zahlreiche, den nordischen ähnliche Kerbschnitarbeiten.

Die Geräte, die bei den ausschliesslich weiblichen Arbeiten benutzt wurden, sind mannigfach, wie es diese Arbeiten selber in jenen fernen Tagen waren, da sich die Kräfte und Interessen des ganzen Geschlechtes auf häusliche Wirksamkeit konzentrierten. Unter diesen

weiblichen Pflichten stand die Bereitung der Speisen nicht am höchsten, sie wurde nicht als Kunst betrieben, wie alle die Arbeiten, die sich auf Wolle oder Flachs bezogen. Man darf nicht ausser acht lassen, dass dieselbe Frauenhand den Flachs säete, pflegte, erntete, durch umständliche Behandlungsweise zubereitete, das Garn spann, es färbte, webte und auf den also gewonnenen Stoff die kunstfertigen Arbeiten stickte, die wir heute noch bewundern. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts herrschte bei den dänischen Bauernmädchen eine wahre Wut für Weissstickerei. Der Hausherr hasste diese Kunstfertigkeit, die nichts einbrachte und der produktiven Arbeit die Zeit raubte. Die Mädchen nähten jede Minute, die sie übrig hatten, stahlen von ihrer Arbeitszeit und nahmen die Nächte zu Hilfe. Das dänische Volksmuseum besitzt eine hübsche Stickerei, die bei Mondschein ausgeführt ist. Die Verfertigerin, ein armes Bauernmädchen, das bei fremden Leuten diente, hat ihrer knapp bemessenen Nachtruhe die Stunden entzogen, die sie ihrer Stickarbeit widmete.

Die Wäsche und die weitere Behandlung des Leinenzeuges erforderte eine Menge Zeit und wurde ausschliesslich im Hause besorgt. Deshalb nehmen unter allen Liebesspenden das Bleuel (Wäscheklopfholz) und das Mangelbrett, womit die auf einen Stock gewickelte Wäsche gerollt wurde, den hervorragendsten Platz ein. Sie sind durch ihre Inschriften kulturhistorische Dokumente ersten Ranges geworden; aus diesen kann man folgern, wer den Gegenstand verfertigt hat. Sind es Citate aus der Bibel, lateinische Sprichwörter, die den Inschriften auf Schränken und Truhen entlehnt sind, so kann man annehmen, dass ein Fachmann der Meister war. Reden sie dahingegen die Sprache des Herzens, der Liebe, sprechen sie eine Ansicht aus, die auf eine Persönlichkeit schliessen lässt, so liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, dass der verliebte junge Mann selber der Meister gewesen ist, der die Gabe anfertigte. Bei einer jeden der nachfolgenden Inschriften-Proben

wird man eine eigentümliche Stimmung, eine Beziehung zwischen den beiden jungen Leuten spüren:

1700 Nordfriesland:

Lass mich doch nicht ohn d (ich).

Man hört die Sehnsucht und die Angst des Herzens aus den Worten heraus.

Der Zweifel und die Eifersucht der unglücklichen Liebe machten sich ebenfalls Luft. Aus dem westlichen Schleswig stammt ein Mangelbrett aus dem Jahre 1692. Um ein von Pfeilen durchbohrtes Herz ist eingeschnitzt:

Also sol man skertsen
Mit allen falsken hertsen.

1767 Föhr: Wohl geliebt
Macht vergnügt.

Das zeugt von keinem Sehnen, keiner Angst.
Ebenso verhält es sich in:

Lieben und wieder geliebet werden
is de besste Sier auf Erden.

1724: Mein Hertz, dein Hertz,
unser beiden ein Hertz.

Von dem Sinn für weibliche Zierlichkeit und für die Feinheit des Linnens spricht:

1713 von den Halligen:

Wete Lennen machet schone Fruwen.

1756: Der Frauen Schmuck und Zierlichkeit
ist Fleiszigkeit und Reinigkeit.

Ein Liebhaber, der das letztere als unumgängliche Bedingung voraussetzt, prägt es der Geliebten auf recht eindringliche Weise ein:

1686, Niblum, Föhr: Wasshet, reiniget juw, doth
juw boses wesen van mynen ogen.

Auch der Volkshumor verleugnet sich nicht, wenn

er auch selten so derb wird, wie auf einer Elle von 1744
im Hamburgischen Museum:

Diese Elle ist fein bunt.
Mein Libgen hat zwei Brützte.
Die wägen fünf Punt
und noch ein Lotle(in).
Das mächten wohl aarage Brützte sein.
Diese Elle ist mir lieb
und wer sie mir stelt
der ist ein Di(eb).

Auf einem Mangelbrett aus Föhr lesen wir:

Waske wit, mangle gladt
vft gi kriget dat mangelbvrdr vor jvw gat.

Dieser Scherz wurde in Holland gemacht und so
gut befunden, dass er auf mancherlei friesischen Mangel-
brettern wiederholt wurde.

Ein gewisses bewusstes Selbstlob liegt in einer In-
schrift von den Halligen:

Drei Dingen libe ich sehr
Jesum, denn (die) Konst und mein Ehr.

Die Liebe zur Arbeit findet ihren Ausdruck in einer
Inschrift vom Jahre 1719 aus Ockeholm:

Lust und liebe zum Dinge
Machet alle Mühe und Arbeit geringe.

Fröhlicher ist derselbe Gedanke auf einem dänischen
Bleuel ausgedrückt, das 1818 in Romö gefertigt ist:

Griw an og slaa
(Greif an und schlag).

Es ist, als wirke dies energische Kommando auf den
Leser; er sieht die Reihe der hochgeschürzten Mäde
am Bach entlang und hört ihren Gesang und die lustige
Musik ihrer Schläge mit dem Holz auf das nasse Zeug.

Obwohl die Bauernmädchen an der Feldarbeit teil-
nahmen, geschieht es nur ganz ausnahmsweise, dass sie

mit darauf bezüglichen Gerätschaften beschenkt werden. Im dänischen Volksmuseum befinden sich hübsche Rechen und eine geschnitzte Tracht. Ein in seiner Art einzig dastehendes weibliches Handwerksgerät ist eine geschnitzte Lehmstriegel aus Samsö. Wo Fachwerkbau mit Lehmwänden angewandt wurde (von Südschleswig an durch das ganze Königreich bis nach Schonen hinauf), arbeiteten die Mägde an den Aussenseiten der Wände, während die Knechte Handlangerdienste verrichteten und den gekneteten Lehm herbei trugen. Die Mägde klatschten den Lehm gegen die Stäbe, kneteten ihn mit den Händen darum fest und glätteten die Oberfläche mit der Striegel. Sie gleicht einer Maurerkelle.

Im Hamburgischen Museum befinden sich eine Menge Strumpfleisten mit Initialen und zuweilen mit Herzen in Kerbschnitt, woraus hervorgeht, dass es Minnegaben sind. Sie stammen aus der Zeit, da die niederen Klassen der Bevölkerung noch aus Tuch genähte Strümpfe trug. Solche Strümpfe wurden noch vor hundert Jahren auf Amager getragen statt der gestrickten, die schon lange vorher von den höheren Ständen in Gebrauch genommen waren. Es war eine weibliche Arbeit, diese Tuchstrümpfe zu nähen, zu flicken und zu besohlen. Im Jahre 1723 lässt Holberg Henrik von der Tochter des politischen Kannegiessers sagen: Sie sitzt und besohlt ihre Strümpfe. An einer anderen Stelle ärgert er sich, dass man Frauen mit der Feder sieht, statt dass sie Strümpfe besohlen. Es war die Pflicht der Frau, ihre eigenen Strümpfe und die der Familie zu flicken, und dies findet Ausdruck auf einem holländischen Strumpfleisten mit der Inschrift:

De der trot mot kose lapn
Et dot et klin hot verklapn.

In modernem Holländisch würde dies lauten:

Zij die trouwt moet kousen¹ lappen
Dat doet het kleine hout verklappen.²

¹ Kousen = franz. chausses, genähte Strümpfe.

² Verklappen = indiskret verraten.

Auf deutsch:

Strümpfe muss flicken, wer sich thut vermählen,
Davon dies kleine Brett kann erzählen.

Die Minnegaben können auch von kulturhistorischen Intimitäten plaudern. Auf einem Mangelbrett aus York im Alten Lande mit der Jahreszahl 1650 ist ganz oben ein Liebespaar in Bauerntracht abgebildet. Sie stehen dicht nebeneinander, legen sich gegenseitig beide Hände auf die Schultern. Das ist eine sehr alte Sitte bei der liebevollen Begrüssung zwischen Mann und Frau. Im Jahre 1634 war Charles Ogier im Gefolge einer französischen Gesandtschaft in Dänemark; in einem lateinischen Werk hat er seine Erlebnisse geschildert. Er sah hier diese Begrüssung der Damen zum ersten Mal und schildert sie folgendermassen:

Im übrigen begrüsst man sich nicht mit Mundküssen, sondern nur mit Handschlag, falls nicht die sich Begrüssenden in einem näheren Verhältnis zu einander stehen, entweder durch Bande des Blutes oder durch engere Freundschaft; alsdann wiederholen sie die Berührung, scheuern sich gegenseitig aneinander und kitzeln sich gleichsam. Die Frau lässt ihre Hand am Arm des Mannes hinauf bis an seine Brust gleiten, und der Mann thut ihr das gleiche.

Auch politische und religiöse Streitigkeiten haben ihre Spuren hinterlassen. Das obenerwähnte Mangelbrett, das sich in Brüssel im Musée du Cinquantenaire befindet, aber in Hamburg gekauft ist, und das aus dem Jahre 1621, also dem Anfang des Dreissigjährigen Krieges stammt, besagt:

Dit Manglebret hört mi Elsebe
Clauses tho mit rech(t) idt vordhvt d(e)
Pavst de Dvvel edder sin Knech(t).

Es ist keine Art und Weise, die Liebe eines Mädchens zu erringen, indem man sie mit hypochondrischen

Betrachtungen unterhält, aber im Jahre 1694 versucht ein jütischer Liebhaber dennoch dies Mittel.

I men(s) du lever og lider vel,
 Da har du Venner mange;
 Naar Sorrig og Armod trenger dig
 Da sidder du ene bange.

Auf deutsch:

Wenn fröhlich du lebst und das Glück dir lacht,
 Hast du Freunde in Hülle und Fülle,
 Doch wenn Unglück und Armut dich traurig macht,
 Da sitztest du einsam und stille.

Auch eine kleine geistreiche Bemerkung kann mit unterlaufen. Auf einem Mangelbrett von Hans Gude-werth (im Dänischen Volksmuseum) findet man als Ver-löbniszeichen zwei zusammengelegte Hände mit eisernen Ringen um die Handgelenke, die durch eine Kette ver-bunden sind. An der Kette aber hängt ein Schloss mit erkennbarem Schlüsselloch. Die Zusammenkettung ist also nicht untrennbar. Sie kann mittels eines Schlüssels oder eines Dietrichs geöffnet werden.

Eine Sonderstellung nimmt ein Mangelbrett aus dem Jahre 1625 im Hamburgischen Museum ein, sowohl durch seine meisterhafte Ausführung als durch seine Inschrift, die ganz aus dem Rahmen des bisher Ange-führten fällt. Da steht am Rande:

Wenn alle Waldtvoglein gehen zu Niste,
 So ist noch mein Spatcieren mit Jungfrawen
 das beste.

Während alle anderen sich an die eine wenden, hat der junge Spender dieses Mangelholzes seine Wahl noch nicht getroffen und wünscht es auch nicht durch seine Gabe zu thun. Er liebt noch im Pluralis.

Aus der Art der Liebesspenden, aus der Häufigkeit des Vorkommens textiler Gerätschaften in den Land-schaften kann man auf den Kulturstandpunkt in Bezug auf die zur Kleidertracht und zum Bettzeug verwende-

ten Stoffe, Wolle oder Leinen, schliessen; ja sogar die Grösse der Mangelbretter legt ein Zeugnis hierfür ab. Auf Island und in Norwegen, wo die Wolle dominiert, sind die Mangelbretter (Trafakefli) klein, weil die Wolle ein heimischer, der Flachs ein eingeführter Luxusartikel war. Auch in anderer Beziehung sind die isländischen Minnegaben belehrend. Dies isolierte Volk, dessen Gedanken auf eine Vergangenheit mit einer reichen historischen Litteratur gerichtet war, hat mit Behagen in sich selbst geruht und für seine häusliche Kunst sich ausschliesslich heimischer, mittelalterlicher Vorbilder bedient. Daher das sehr altmodische, fast romanische Gepräge der Geschenkarbeiten, sowie ihr hoch litterarischer Charakter, der soweit geht, dass die Inschriften-Minuskeln zu einer übrigens wirkungsvollen Ausschmückung geworden sind. Dies buchgelehrte Volk — jeder kann lesen und schreiben — bedeckte seine Schnitzwerke mit langen Inschriften, die sich als einzige Dekoration oft über alle Flächen ausbreiten; und in zierlichen, sprachlich gesuchten Wendungen verleiht es seinen erotischen Gefühlen und seiner Huldigung für das junge Weib poetischen Ausdruck.

Aus der isländischen Sammlung des Dänischen Volksmuseums seien hier einige Proben gegeben: Stuhllehne vom Jahre 1788: Willkommen mit Gott vornehme Frau Madame; setzet Euch in den Sitz, Madame. Ehre sei Euch allzeit bereitet. Garnkasten: Deshalb sollst du nicht Wert auf Jemandes Wuchs noch schönes Äussere legen; gewisslich ist der Menschen Begriff also, dass sie mit Neid das Meiste ansehen, was schön ist, während sie das bewundern, was — —. (Der Rest ist unleserlich.) Hechelkasten vom Jahre 1790: Das Gold (die Schönheit) auf dem Grasfelde, das Gudruns Namen trägt, ist Jons Tochter. Der Allmächtige schenke ihr immer Freude im Überfluss. Möchte die gute Maid Ehre früh und spät geniessen, möchte sie sich einer blühenden Zukunft erfreuen, mehr als ich

davon singen kann. Diese Weitläufigkeit in der Ausarbeitung steht in schlagendem Gegensatz zu der Kürze und Schlagfertigkeit der deutschen und skandinavischen Inschriften. Sie verhalten sich wie litterarische Breite zu der Knappheit des Sprichwortes.

Man darf jedoch nicht ungerecht gegen solche Inschriften sein und nicht ausser acht lassen, dass die Versform, die bei mehreren von ihnen sorgfältig ausgefeilt ist, in unserer prosaischen Wiedergabe verloren gegangen ist.

Wo der Isländer seine Minnegabe in Metall ausführt — was er vorzüglich versteht —, z. B. als Schlag für Sattelzeug, kann er, durch den beschränkten Platz gezwungen, sich auch in Kürze fassen. In Island reisen alle zu Pferd, und das Reitzeug der Frauen ist wirkungsvoll mit blanken, getriebenen Platten an den Sätteln und gegossenen und gravierten Platten an den Zügeln geschmückt.

Lykken fölge Eder paa Hest og holde ved Tømmen. (Das Glück geleite Euch zu Pferde und halte den Zügel.)

Herren värne dig for alle Vildfarelser. (Der Herr behüte dich vor allen Verirrungen) d. h. namentlich davor, auf dem Wege zu verirren.

Die Liebesspenden hörten nicht mit der Hochzeit auf. Auf einem schleswigschen Mangelbrett liest man: Kerrin Jung-Jensen verehlyckt im Jahr 1695 den 24. Novem. Sie erstreckten sich vielmehr bis zu der Ankunft des ersten Kindes. Wir haben im Dänischen Volksmuseum eine Wiege aus Samsö, die mit Bibelsprüchen bedeckt ist. Ob die Geschenke der Liebe noch weiter reichten? Ist erst eine kleine lebendige Minnegabe ins Haus gekommen, die ihre Stimme laut erschallen lässt, so hat niemand mehr Sinn für die stumme Sprache der hölzernen.

Die Sitte, Minnegaben zu verschenken, ist so alt wie die Liebe selber, aber die noch vorhandenen verteilen sich auf die letzten dreihundert Jahre. Im Ham-

burgischen Museum befindet sich ein künstlerisch ausgeführtes Mangelbrett aus dem Jahre 1589, wohl das älteste, das existiert; und derartige Geschenkarbeiten werden bis in unsere Zeit hinein geschnitzt. Während dieses langen Zeitraumes haben namentlich die Mangelbretter verschiedene Wandlungen durchgemacht. Die ost- und nordfriesischen, die isländischen, die älteren dänischen und die norwegischen sind ohne Handgriff; statt dessen sind sie an dem einen schmalen Ende mit einem Ausschnitt versehen, der während des Mangels Halt geben soll und der entweder in durchbrochener Arbeit mit pyramidenförmig geordneten Kreisen oder mit figürlichen Reliefs geschmückt ist. Die aus dem Volke stammenden sind in Kerbschnitt ausgeführt. Der Griff, der erst später auftrat, gab Gelegenheit zur Ausschmückung, entweder in reinem Ornament oder mit menschlichen Figuren, meist üppigen Frauengestalten, an der Elbe oft mit fischschwänzigen Meerweibern, um die sich rundliche Amoretten zwischen dichten Pflanzenverschlingungen, Blumen und Früchten tummeln. In anderen Gegenden Holsteins und nördlicher, nach Dänemark hinauf, kommen Mangelbretter aus dem 17. Jahrhundert in reinem und strengem Renaissancestil vor, in der Ausführung oft von künstlerischem Gepräge. Im Hamburgischen Museum liegen in einem kleinen Schaukasten vier der schönsten Mangelbretter jener Zeit nebeneinander aus.

Diese Gruppe verschwindet zugleich mit dem Gefallen am geschnitzten Relief der Renaissance, und wo sie sich bis in das 18. Jahrhundert hinein fortsetzt, wie in der Wilster Marsch, hat dies seinen Grund darin, dass die Tischlerkunst dort weiter blühte.

Wo die menschliche Figur den Griff verlässt, setzen die Tiergestalten ein, und in Dänemark und in Schleswig, wo dänisch-norwegischer Einfluss gewirkt hat, treten namentlich Pferde, in der Regel einzeln, zuweilen paarweise, oft mit Mähnen und Schweifen aus Schweinsborsten, auf. Liegt die Gegend am Meere, so kann zuweilen ein Walfisch die Stelle des Pferdes ein-

nehmen. Auch Griffe in gedrehter Arbeit oder in Kerbschnitzerei trifft man an.

Die von der ländlichen Bevölkerung ausgeführten Holzschnitzarbeiten nehmen in den Kunstgewerbe-Museen einen bescheidenen Platz ein. Und doch verdienten sie einen ganz hervorragenden, weil sie ein glänzendes Zeugnis davon ablegen, wie selbst den einfachsten Gerätschaften kunstfertige Ausschmückung verliehen werden kann, ohne dass ihre Brauchbarkeit dadurch leidet. Es ist eins der stärksten menschlichen Gefühle, das den rohen Gegenstand veredelt hat, und mit Recht sagt der schleswigsche Vers:

Lust und Liebe zum Dinge,
Machet alle Mühe und Arbeit geringe.

Wie tief ist nicht die Kluft zwischen dieser primitiven Kunst, deren Formen durch die Rücksichtnahme auf den praktischen täglichen Gebrauch bedingt sind, und die innerhalb ihres engen Rahmens es versteht, dem Gegenstand künstlerischen Wert zu verleihen — und jener Art moderner Kunstindustrie, die nicht daran denkt, ein nützliches Ding zu veredeln, sondern nur darauf sinnt, Dinge hervorzubringen, die zu nichts zu verwenden sind, Schaustücke und nichtige Nippsachen. An den einfachen Gebrauchsgegenständen der Vergangenheit soll man die Kultur des Volkes erkennen.

Der Mann, dessen Lebenswerk wir nach Kräften in diesem Buch zu ehren bestrebt sind, weil so viele von uns in ihm einen Lehrer und Wegweiser fanden, hat dieser kleinen Gruppe von Holzschnitzereien eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Sie hat ihren vollberechtigten Platz in den Sammlungen gefunden und ist ebenso allseitig ausgewählt, wie die anderen Abteilungen der höheren und reicheren Kunst, die in ihrer Gesamtheit Brinckmanns Werk in die ersten Reihen gestellt haben. In welchem Masse sein Schöpfer auf allen Kulturgebieten, mag es sich um den Vornehmen oder den Mann des Volkes handeln, heimisch ist, das lernte ich erkennen, als ich ihn vor ein paar

Jahren auf einem Ausflug durch die Vierlande begleitete. Während ich mit ihm auf ländlichen Wegen und an Deichen entlang ging und ihn alle ökonomischen und häuslichen Verhältnisse der Bauern, ihre Eigentümlichkeiten und Gebräuche, den Bau, die Einrichtung und Ausstattung ihrer Häuser erklären hörte, war es mir, als wanderte ich an Linnés Seite auf seiner wunderbaren Skånska resa (Reise in Schonen). Auch er sah alles und notierte alles, die Tracht und die alltägliche Sprache der Bauern; er zeichnete ihre Ackergeräte, ihre Fachwerkbauten, er notierte, wie die einzelnen Balken hiessen, er stand still, um die Mädchen am Johannisabend um den Maibaum tanzen zu sehen und beobachtete, wie sie die Wände der Häuser mit Lehm verstrichen.

Diese beiden Männer hatten Sinn und Beobachtungsgabe durch botanische Studien geschärft, und es verleiht ihren Lehren einen grossen Reiz, dass sie auch Augen für die Blumen am Wegrande hatten und sie mit Namen nannten, mit den botanischen wie mit den Namen des Volksmundes.

BERNHARD OLSEN

DER PARISER SAAL

DIE Frage nach der Stellung unserer Kunstgewerbe-Museen zu der lebendigen Kunst unserer Zeit ist so alt wie die Gründung dieser Museen selbst, denn zumeist sind sie hervorgegangen aus der Sorge um die Förderung gegenwärtigen Gewerbes, der modernen Industrie. In dem Bewusstsein, der Gegenwart unmittelbar zu nützen, wies die kunstgewerbliche Reform seit den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf den künstlerischen Formenschatz der Vergangenheit hin, als auf einen nie versiegenden Quell künstlerischer Anregung und Lehre. Damit wurde unsere gewerbliche Kunst auf die Pfade historischer Rückgriffe gedrängt und gezwungen, innerhalb weniger Jahre eine förmliche Entwicklungsgeschichte der historischen Stile durchzuleben.

Ohne Zweifel hat diese Zucht im Dienste der Historie das Gute gehabt, unser Gewerbe in den Zeiten nationalen und wirtschaftlichen Aufschwungs geschickt zu machen für eine reichere Kunstentfaltung in unserem Bauwesen und in unserer Häuslichkeit. Und gerade die allorts gegründeten Kunstgewerbe-Museen haben teils im Ausbau der Bestände älteren Kunst-erbes, teils in vollständig neuen Sammlungen einen entschiedenen Einfluss auf den stilgeschichtlichen Vorstellungskreis unserer Künstler und Handwerker und des gebildeten Publikums überhaupt gehabt. Wo das Glück reichlicher Mittel sich zu dem Glücke sachverständiger Sammelthätigkeit gesellte, sind sie in der That vortreffliche Rüstkammern eines Geschmacks und einer Kunstbildung geworden, die stolz auf den Ruhm vergangener Kunst pocht und ihre Autorität auch den Erzeugnissen modernen Kunstfleisses aufprägen will.

Allein in einer Welt so ausserordentlichen Fort-

schritts auf den Gebieten wissenschaftlicher Erkenntnis, neuen technischen Betriebes, gewaltig gesteigerten Verkehrs und tiefgreifender sozialer und wirtschaftlicher Umwälzungen, wie sie uns umgibt und unser Wesen bestimmt, können auch die Museen nicht bestehen, ohne sich zu wandeln im Sinne neuer Aufgaben. Die ausschliessliche Pflege der alten Kunst wird nur ein Zweig ihrer Rührigkeit sein; in dem Kampfe des Neuen mit dem Alten werden sie mitkämpfen müssen — nicht im Dienste einer bestimmten Parteirichtung, sondern in einem idealeren Sinne, als Vorkämpfer für alle gute Kunst überhaupt. Alles Sammeln nach ausschliesslich kunsthistorischen, kulturhistorischen Gesichtspunkten genügt nicht für die Wirkung auf die gegenwärtige Kunst im Gewerbe. Die historischen Stilmoden haben sich überlebt, keine hat — wenigstens auf unserem Kontinent — eine Weiterbildung traditioneller Formen erfahren, die sich den veränderten Bedürfnissen vollkommen angepasst hätte. Unser reproduzierender Eifer war unfruchtbar für die Lösung neuer Aufgaben im Gewande alter Formensprache. Mehr als das Nachmachen alter Formen haben wir nicht gelernt, denn was wir „im Stile“ der Alten neues schufen, hat in unserer Schätzung nur geringen Bestand gehabt. Ein Blick auf die Sammlung von derartigen Stilanlehnungen, von denen das Hamburger Museum, im Vergleich zu vielen anderen Museen, eine beneidenswert kleine Sammlung besitzt, zeigt, wie leblos, wie charakterlos die meisten dieser Ausstellungs-Prunkstücke erscheinen. Und recht bekümmert ist dabei noch die Wahrnehmung, dass die Spätlinge dieser retrospektiven Kunstübung oft infolge einer recht parvenumässigen Formfülle minder gut sind als die Erstlinge, die 1873 in Wien und 1876 in München den besten Arbeiten der Vergangenheit gleichgestellt wurden!

Es dauerte lange, ehe der neue Geist unseres Zeitalters dahin wirkte, dass auch die Kunst zu einem Träger einer neuen modernen Gefühlswelt, eines neuen Formensinnes werden müsste. Seit wenigen Jahren erst

achten wir in Deutschland auf eine moderne dekorative Strömung; überall in Europa ist sie jetzt lebendig, hier mit urwüchsiger Kraft auftretend, dort in mannigfacher künstlerischer Kreuzung übertragen, oder aber sie sucht in volkstümlichen Anklängen eine Stütze und gelangt zu einer neuen Ansprüchen genügenden Umbildung.

Diesen oft gar geräuschvoll und umstürzlerisch auftretenden neuen Bestrebungen glaubten manche Kunstgewerbe-Museen lange ihre Pforten verschliessen zu sollen oder aber sie begnügten sich, im Wettstreit mit dem Ausstellungstreiben der Kunsthändler neuen Stils, mit demonstrativen Vorführungen des Neuen. Von der Beeinflussung der Kunst neuen Kurses wollten die wenigsten etwas wissen. Freilich lässt sich bei manchen Museen diese vornehm sich gebärdende Zurückhaltung entschuldigen mit dem Hinweis auf üble Erfahrungen, die man bei früheren Ankäufen neuerer Kunst gemacht hatte. Aber zwischen der Renaissance des Kunstgewerbes in den siebziger und achtziger Jahren und den neuartigen Versuchen, die in den neunziger Jahren zu Tage getreten sind, besteht doch ein so wesentlicher Unterschied, dass jener Grund unmöglich hinreichen kann, den Mangel an Wagemut in der Bildung guter moderner kunstgewerblicher Abteilungen in den Museen zu entschuldigen.

Die modernen Arbeiten stehen in bewusstem Gegensatz zu den älteren, im wesentlichen reproduzierenden Arbeiten, sie suchen nach neuen Ausdrucksformen, wollen das Walten neuer Phantasien in Form und Farbe, den Gehalt einer neuen künstlerischen Empfindung hervortreten lassen. Ganz gewiss hat eine oft krankhaft gesteigerte Originalitätssucht, eine zu absichtsvolle Nüchternheit, die sich gern als konstruktive Notwendigkeit hinstellt, hat ein merkwürdiges Behagen an allzu primitiven Formelementen oder an allzu künstlichem Gekräusel nichtssagender, nichttragender Linien, — hat all die unvorbereitete Anfängerschaft der vielen Berufenen es den wenigen Auserwählten nur schwer ge-

macht, dem Guten mancher neuen Versuche den Weg zu bahnen. Und es fehlt nicht an solchen Versuchen, die als vollgültige Beweise einer neuartigen künstlerischen Bemühung, als Träger eines neuen Geistes Wert haben. Diese Werke verkörpern die Ideale einer Künstlerschaft, die den Fortschritt sucht im Kampf mit der industriellen Routine und Trägheit, mit der altergebrachten Konvention und der stumpfen Gleichgültigkeit des Publikums. Dass vielen dieser neuen Arbeiten nicht die Einfachheit und Klarheit innewohnt, die wir an so vielen uns wohlvertrauten alten Kunstwerken preisen, wer wollte es leugnen? Aber wenn sie Mängel einer unruhigen, des Zieles ungewissen Konzeption zeigen, wenn ihnen die Schärfe des Protestes, mit dem sie dem gewohnten Alten gegenüberreten, oft mehr eine befremdende denn eine befriedigende Wirkung leiht, so verdienen sie doch als wirklich originale künstlerische Kraftäusserungen einen ungleich grösseren Wert, als die gedanken- und gefühllosen Variationen ewig derselben alten Formen und Typen.

Es ist keine leichte, aber eine äusserst dankbare Aufgabe, in dem Kampfe der verschiedenen Richtungen den treibenden, den wirklich schöpferischen Kräften nachzuspüren und ohne Voreingenommenheit auf diejenigen Werke zu achten, die vermöge ihres Gehaltes an anregender künstlerischer Kraft — sei es in der Fortbildung alter Formelemente, sei es in der freien Schöpfung neuer dekorativer Gestaltungen — das Gepräge einer neuartigen Kulturstimmung verkünden. Alle Werke, in denen wir das Walten einer echten Künstlerpersönlichkeit wahrnehmen und das Ergebnis vollkommener technischer Meisterschaft gewahren, verdienen unsere Aufmerksamkeit als Dokumente der künstlerischen Kraft und Strömung unserer Epoche. Auf diese Werke zu achten, ist eine nicht abzuweisende Pflicht unserer Museen.

Den Museen, die stehen und fallen mit dem Nutzen, den sie der Allgemeinheit bringen, winkt eine hohe Aufgabe in der Förderung des Neuen, sofern es wirk-

lich Kunst ist und den Vergleich mit den Werken alter Kunst in der Tüchtigkeit der technischen Arbeit nicht zu scheuen braucht. Für die Geschmacksbildung des Volkes ist diese Konfrontation des guten Neuen mit dem besten Alten ein wunderbares Mittel überzeugender Belehrung und für den Künstler und den Kenner ein lebendiger Quell fortwirkender Anregung. Eine derartige Anleitung zum genussreichen Sehen, Verstehen und Nachfühlenlernen vor den Werken wahrer Kunst, alter wie neuer, bricht sich, so naheliegend es scheint, doch erst jetzt recht Bahn und weist den Museen eine neue, weitgehende Aufgabe zu. Längst haben ja die meisten dieser Institute aufgehört, blosse Vorbilder- und Musterauslagen zu sein für träge Handwerker, knauserige Fabrikanten und für das Heer der kunstgewerblichen Freibeuter aller Art; sie streben nach einem höheren Ziele.

Wie sie bestrebt sind, die Ehrfurcht vor dem Erbe alter Kunst zu wecken, und wie sie diesen Schatz mit wissenschaftlichem Ernst sichten und bestimmen, so verfolgen sie mit nicht geringerem Eifer die Aufgabe, die Werke in stimmungsvoller Weise vorzuführen. Sie wollen den Betrachter, der, herausgerissen aus dem verwirrenden Treiben des Lebens aller Tage um uns her, in das Museum tritt, in einen intimeren Zusammenhang mit dem Kunstwerke bringen, ihm die Möglichkeit genussreicher Betrachtung, erquickender Anregung und Förderung zu teil werden lassen. Am leichtesten ausführbar erscheint diese Art der Einführung in den Genuss und in das befruchtende Studium der Kunst bei der Ausstellung neuzeitiger Werke.

Vielleicht hat sich Brinckmann von verwandten Anschauungen leiten lassen, als er sich entschloss, die günstige Gelegenheit der Pariser Weltausstellung zur Erwerbung der neuzeitigen Werke zu benützen, die in dem Pariser Zimmer des Hamburger Museums in harmonischer Weise vereinigt worden sind. Was da zusammen ausgestellt ist, giebt ein zutreffendes und

umfassendes Bild der wichtigsten Geschmacksrichtungen am Ausgange des 19. Jahrhunderts. Brinckmann selbst hat in einem kleinen Führer zu diesen Ankäufen auf der Pariser Weltausstellung einen Kommentar geschrieben, in jener knappen und schlichten Weise, die schon seinen grossen Führer durch das Museum zu einem standard work unserer kunstwissenschaftlichen Litteratur gemacht hat. Ich werde daher nicht auf eine Beschreibung des inhaltreichen Raumes eingehen, und nichts wäre hier weniger am Platz, als der Versuch, etwa den einen oder anderen Gegenstand mit kritischen Bemerkungen zu bedenken.

So wie sich diese Auswahl moderner Arbeiten in geschmackvoller Ausstattung darbietet, ist sie ein Genuss und eine Lehre zugleich. Die wichtigeren Stücke sind aufgestellt in einer Weise, die eine intimere Annäherung ermöglicht, soweit es an einer der Öffentlichkeit zugänglichen Stelle nur möglich ist. Der Pariser Saal ist eine hohe Schule des modernen Geschmacks, und manche, selbst reich dotierte Museen, die in Paris als Käufer aufgetreten sind, haben es nicht vermocht, ihre modernen Schätze so zu wählen und darzubieten, dass sie eindrucksvoll zur Wirkung kämen. Das Hamburger Museum hat infolge der Raumbeschränkung bisher noch wenig Gelegenheit gehabt, Teile seiner reichen Sammlungen so vorzuführen, dass ihr Studium zu einer genussreichen Mühe wurde, der sich auch der Fernerstehende gern unterzieht. Die neue Art der Ausstellung wird nach dieser Richtung gewiss manchen Segen stiften.

Aber schliesslich liegt doch das grosse Verdienst dieses Pariser Zimmers und seines Vorraumes in der vornehmen Auswahl der Künstlerkräfte, die den Kampf der modernen Kunst uns vor Augen führen. Fast alle kunstgewerblichen Gebiete sind berücksichtigt, und mit Entschiedenheit hat Brinckmann die Werke grosser Kunst mit hineingezogen in dieses Gesamtbild neuer Kunst. Dass er mit keckem Griff plastische Arbeiten eines Rodin, Meunier und Charpentier hineinstellt neben

Steinzeug und Möbel aller Art, weil sie hineingehören, das ist bei uns, wo so mancher Kunstbiedermaier auf eine reinliche Scheidung zwischen Kunst und Gewerbe drängt, ein wirkliches Verdienst. Nur so wird eine künstlerische Stimmung erzielt, wird der ewige Zusammenhang zwischen Kunst und Gewerbe wirklich lebendig. In der 1902 eröffneten provisorischen Ausstellung der Union des arts décoratifs in Paris, in den neuen, der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmeten Sälen des Louvre ist derselbe Zusammenhang betont worden, und bald wird in allen mit Verstand und Geschmack geleiteten Museen eine andere Art der Aufstellung nur da zulässig sein, wo das rein wissenschaftliche Interesse von selbst zur magazinartigen Gruppierung drängt. Auch diese Initiative in der Ausstellung, die den Aufenthalt im Museum wesentlich genussreicher und nützlicher gestaltet, ist ein Beweis für den frischen Geist, der die Leitung des hamburgischen Museums beseelt, und es ist gewiss kein geringer Ruhm, dass die Art und Weise, wie in Hamburg das Moderne zu ihrem Recht gekommen ist, so vorbildlich erscheint, wie es die Sammelthätigkeit Brinckmanns auf dem Gebiete der alten Kunst gewesen ist.

Mit gutem Grunde hat Brinckmann eine grössere Anzahl Möbel, Schauschränke, Tische, Stühle zusammengruppiert, an denen die verschiedenen Geschmacksneigungen, besonders französischer Kunsthandwerker, gut studiert werden können. Die Arbeiten von Bing (Colonna und Gaillard), Plumet und Seltersheim repräsentieren die besten Leistungen der französischen Möbeltischlerei in neuartiger und doch etwas an den Reiz früher Rokokomöbel erinnernder Formgebung. Eine extremere Richtung ist durch eine Sellette von Guimard vertreten. Unter den Beleuchtungsgeräten in Bronze und Schmiedeeisen zieht der Wandleuchter von Dampf vor allem die Aufmerksamkeit auf sich. Unter den Bronzen hoben wir den Anteil der grossen Plastik schon hervor; die Sammlung von Plaketten vereinigt erlesene Arbeiten und giebt, ohne mit der grossen

Sammlung, die Lichtwark in der Hamburger Kunsthalle angelegt hat, zu konkurrieren, doch eine Anschauung der künstlerischen Meisterschaft der Franzosen auf diesem Gebiete.

Moderne Schmuckkunst kann zur Zeit nirgends an mehr Arbeiten Laliques studiert werden, als in Hamburg; daneben fehlen nicht gute Arbeiten von Vever, Falize, Zorra, van der Velde u. a. Auch das Silbergerät ist reichlich vertreten in Stücken, an denen jeder Goldschmied eine Fülle von Anregung finden wird. Dass die Keramik in ausgiebigster Weise vorgeführt wird, so dass alle Hauptmeister des Steinzeugs gut zu Worte kommen, braucht bei dieser besonderen Liebhaberei Brinckmanns kaum erwähnt zu werden. Dabei muss auch dem fernerstehenden der Nutzen der schönen Sammlung japanischer Kunsttöpferei einleuchten, denn eine Menge Fäden spinnen sich hinüber von den modernen Franzosen zu ihnen, den Japanern. Léonards vollständiges jeu de l'écharpe beherrscht die Porzellangruppe, aber die Auswahl der übrigen Stücke der Manufakturen von Sèvres, Berlin, Meissen, Kopenhagen und Stockholm giebt ein überzeugendes Bild der mannigfachen künstlerischen und technischen Fortschritte. Dass auch die Gobelins, Stoffe, die Bucheinbände alle mit Geschmack und weisem Bedacht auf ihre Wirkung in einem Museum gewählt sind, braucht kaum im einzelnen nachgeprüft zu werden. Alles wirkt zusammen zu einem grossen Bilde neuzeitigen künstlerischen Strebens und wird, so wie es hier vorgeführt ist, die mitteilende Kraft echter künstlerischer Gesinnung an allen bewähren, die sich seinem Zauber hingeben.

RICHARD GRAUL

ZUM VERSTÄNDNIS GERHARD MUNTHES UND SEINES TEPPICHS „NORDLICHTSTÖCHTER“

WÄHREND, unter weniger grossen, viele kleine deutsche, französische und englische Talente auf dem Gebiet der dekorativen Kunst in den letzten Jahren es den Zeitschriften verdanken, dass sie eine Art Weltberühmtheit erlangten, sind ein paar hervorragende skandinavische Talente nur wenig besprochen und deswegen über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus nur wenig bekannt geworden. Der Norweger Gerhard Munthe ist eins dieser Talente und gewiss das grösste.

Der alles sehende Brinckmann hat ihn aber trotzdem gefunden und hat dafür gesorgt, dass er in dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe mit einer seiner schönsten Kompositionen — noch dazu in einer schöneren Ausführung, als sie je seither erhalten — vertreten ist. Die wenigen, die über die Grenzen Norwegens hinaus Verständnis für Munthe haben, müssen Hamburg um den Teppich „Die Nordlichtstöchter“ beneiden. Er ist unter der persönlichen Leitung des Künstlers von Fräulein Auguste Christensen gewebt, die Munthe für die Ausführung vorschlug, nachdem das hamburgische Museum seine Wahl auf Grund des Kartons getroffen hatte.

Munthe ist der norwegischste von allen Künstlern Norwegens. Und schon im Durchschnitt hat die Kunst Norwegens nationale Eigentümlichkeiten, die mit dem modernen Geschmack anderer Länder nicht übereinstimmen.

Das Orakel Baedeker sagt in seinem Reisebuch

über Norwegen: „Der Grundzug im Charakter der Norweger ist Aufrichtigkeit — — damit verbunden ist ein hoher Grad von Ehrlichkeit“. Ist es wahr — und es ist selbstredend wahr —, dass die Kunst den Charakter eines Volkes abspiegelt, so ist Grund vorhanden, zu glauben, dass Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit wirklich Grundzüge in dem nationalen norwegischen Wesen sind. Denn auf mancherlei Weise treten diese Eigenschaften in der norwegischen Kunst an den Tag: in ihrer soliden Wahl der Vorwürfe, die keiner wahrheitsgefährlichen Umdichtung oder Hinzudichtung bedürfen, in ihrer mehr einfachen, allgemein-menschlichen als spitzfindig-künstlerischen Auffassung der Vorwürfe, in erster Linie jedoch in der Farbengebung, die mehr darauf ausgeht, das wahre und echte Kolorit der Dinge wiederzugeben, als sie in einen vorsätzlich feinen Farbenton hineinzupassen und sie danach umzustimmen.

Die Erklärung für diese Neigung zu dem ausgesprochen Wahren liegt in dem ausgesprochen Gesunden im norwegischen Volk. Zu seiner robusten Gesundheit des Körpers gehört eine robuste Gesundheit der Augen. Das alte norwegische Bauernkunsth Handwerk zeugt davon, dass von alter Zeit her die Augen im Lande der grellfarbigen Wandteppiche, der bunten Bierbowlen und der kühn gemalten Rosen ihre Freude an reinen, kräftigen Farben gehabt haben, und die neuere norwegische Kunst zeigt, dass noch heutzutage norwegische Augennerven fast ungeschwächt sind und äusserst wenig empfänglich für die neurasthenische Augenkrankheit, die fast in dem ganzen übrigen Europa epidemisch um sich gegriffen hat.

Ausgerüstet mit dem naiven norwegischen Farbens blick, von Geburt an „glad i farver“ (verliebt in Farben), wie man in Norwegen zu sagen pflegt, hat Munthe mit vollem Bewusstsein darauf hingearbeitet, Farben zu finden und zusammenzustellen, die für seine Augen Accorde typisch norwegischer Art hervorriefen. Zu wiederholten Malen hat er, der darin Ähnlichkeit mit

anderen reflektierenden Künstlern hat, dass er gerne zur Feder greift, Rechenschaft über die Wege abgelegt, durch die er zu seinem Ziel zu gelangen suchte. Deutsche Leser seien hingewiesen auf den interessanten Brief von ihm, der in einem Artikel des „Pan“ (I, p. 201) enthalten war. Er hat hier erzählt, wie er angefangen hat, sich diejenigen Formen und Farben zu notieren, die einen spezifisch norwegischen Eindruck auf ihn gemacht hatten, wie z. B. schwarze Vogelkirschen in ihrem rötlichen Laub, Vögel mit den hellroten Beeren der Bergesche im Schnabel u. s. w. Er war als naturalistischer Landschaftsmaler (was er noch heute ist, während er gleichzeitig die dekorativen Künste pflegt) gewohnt, seine Augen in der Natur zu gebrauchen, und er hatte einen solchen Überblick über die Natur in Norwegen, dass es ihm nicht schwer wurde, die Farben auszuziehen, die ihm als die bestimmenden Elemente für das Kolorit der norwegischen Natur erschienen. Gleichzeitig wurde er durch ein eifriges Studium des farbenkräftigen, norwegischen Bauernhandwerks bestärkt in seinem Glauben an ein auf eine einfache und elementare Farbenformel begründetes dekoratives Kolorit, und auf der doppelten Grundlage seiner aus dieser alten Kultur und aus der ewig jungen Natur geschöpften Eindrücke schuf er dann die Palette, mit der er seither in seinem Vaterlande gewirkt und auf dessen Kunst eingewirkt hat. „Die Farbe“, schreibt er kürzlich in seinem Beitrag zu Denekens „Farbenschau“, „hat ebenso wie die anderen Ausdrucksmittel altnorwegischer Kunst ihre besondere Physiognomie, die wesentlich verschieden ist von der nationalen Farbenwahl anderer Völker. Wir finden in dem norwegischen Farbensinn dieselbe Kraft und Breite, die für unsere Holzschnitzkunst und für unsere alten Dichtungen und Melodien bezeichnend sind. Der norwegische Farbensinn ist ausgesprochen männlich und neigt niemals zu einschmeichelnder Zierlichkeit, er hat eine Vorliebe für wenige und kräftige Haupttöne, die von fremden Einwirkungen nicht beeinflusst sind.“

Als Farben, die ihm besonders norwegisch erscheinen, nennt er: „Krebsrot“, das etwas Herausforderndes hat, „Rotviolett“, das streng und schreckhaft ist, und besonders als Tongrund für Krebsrot von eigenartigem harten Klang, ferner „Indigoblau“, jenes Blau, das so hervortretend ist in der norwegischen Farbentradition, und „Blaugrün“, wie es in dem selbstgewebten Zeug der norwegischen Bauern vorkommt. „Es ist“, sagt er von dieser Farbe, „für alle Gegensätze geeignet. Am liebsten paart es sich mit Krebsrot und bildet dann den komplementären Gegensatz, der fast typisch-national ist für das Bewusstsein unseres Volkes.“ Seine Lieblingsfarbe ist aber doch wohl die, die er „Messinggelb“ nennt. Mehr als sie Messing gleicht, wirkt sie auf das Auge, wie der Ton eines Messinginstrumentes auf das Ohr. Es ist eine schrille Farbe, die gefühlvolle Augen wie eine Beleidigung oder Unbarmherzigkeit gegen ihre Nerven empfinden, aber vielleicht mehr als irgend eine andere verleiht sie Munthes Kolorit seine höchst eigentümliche Note.

Mit diesem Kolorit und namentlich mit seiner messinggelben Farbe hat er viele abgestossen. Ist man in Norwegen, so versöhnt man sich jedoch schnell mit ihm und braucht nicht viel von Land und Leuten kennen gelernt zu haben, um sich zu dem Geständnis gezwungen zu fühlen, dass Munthe mit genialem Instinkt ein Kolorit geschaffen hat, das uns das Bild von Norwegen vor die Seele zaubert. Was Grieg mit seinen Tönen bewirkt hat, das hat Munthe mit seinen Farben ausgerichtet. In seiner Linie macht sich sogar ein Rhythmus geltend, der lebhaft an den Griegs erinnert. Er zeichnet mit einer ungeschmeidigen Linie, die vor lauter rauher Männlichkeit so steil ist, dass sie lieber in scharfen Winkeln durchbricht, als dass sie sich in eleganten Kurven biegt. Sie thut das nicht, wie viele geglaubt haben, weil sie in der Regel für den Webstuhl arbeitet: Munthes Linie ist eckig, weil er es in übertragenem Sinne selber ist, und weil er sich wohl bewusst ist, dass es typisch norwegisch ist, so zu sein.

Hat man sich in seinem Vaterlande die zum Verständnis für seine Form erforderlichen Voraussetzungen geschaffen, so wird einem diese bald als eine der interessantesten in der modernen dekorativen Kunst erscheinen. Es ist ja das Eigentümliche bei Munthes Kunst, dass ihr nationales Prinzip, dank ihrem Verhältnis zu der dekorativen Kunsttradition im Lande, die Durchführung des allgemeinen dekorativen Prinzips von der Notwendigkeit, von der Natur zu abstrahieren, befördert. Sie führt dies Prinzip mit einer Konsequenz, einer Strenge und einem Trotz durch, die ihresgleichen nicht leicht findet. Neben Munthes Kunst scheint fast alle andere moderne dekorative Kunst ähnlicher Art (Flächenschmuck mit figürlichen Motiven) der Forderung der Abstraktion von der Natur, die doch heutzutage von allen als gänzlich unumgänglich anerkannt ist, nicht gefolgt zu sein. Darum gerade ist es sehr zweckentsprechend für ein Kunstgewerbemuseum, eine Probe von Munthes Kunst zu besitzen; das einzusehen, ist Brinckmann einer der ersten gewesen.

EMIL HANNOVER

DIE SCHMIEDEISEN-ARBEITEN

DIE Sammlung der Schmiedeisen-Arbeiten im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe gehört zu den bedeutsamsten Gruppen seines Bestandes und übertrifft besonders mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts den gleichartigen Besitz der meisten anderen deutschen Museen. Doch auch an hervorragenden älteren Arbeiten fehlt es nicht, und Schmiedewerke der jüngsten Zeit vervollständigen das dargebotene Entwicklungsbild.

In der Formgestaltung und besonders im Umfange der Verwendung spiegelt sich beim Eisen ausgeprägter als bei den übrigen, durchgehends einfacher gewinnbaren Gebrauchsmetallen die Höhe des allgemeinen technischen Wissens wieder. Bis gegen die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrtausends musste das durch mangelhaftes Ausschmelzen der Erze gewonnene, ungleichmässige und unreine Roheisen erst durch kneten des Hämmern in schmiedbares Gebrauchseisen umgewandelt werden. Allmählich erst gelang es, durch Vervollkommnung des Gewinnungsprozesses schon im Ofen ein den jeweiligen Bedürfnissen entsprechendes Eisen zu erzeugen. Doch immer noch mussten Stäbe und Platten mit Hämmern mühevoll aus groben Klötzen ausgestreckt werden. Wenn nun auch seit dem 15. Jahrhundert an die Stelle der Handhämmer mehr und mehr schwerere, durch Wasserkraft bewegte traten, so suchte man doch besonders zur Herstellung des Stabeisens nach weiteren Erleichterungen. Schon im 16. Jahrhundert dürfte vereinzelt eine Walzenschere in Anwendung gekommen sein, mit deren Hülfe Eisenplatten in vierkantige Stäbe zerlegt werden konnten; in weiterem Umfange scheint jedoch diese Einrichtung erst

im 18. Jahrhundert gebraucht zu sein, in dem man auch die eigentlichen Eisenwalzwerke erfand, mittels derer aus dem erhitzten Eisenklotze heraus Stäbe von runden und anderen Querschnitten hergestellt werden konnten, die man bis dahin mühsam in Gesenken ausschmiedete; für Bleche blieben aber zunächst noch ausschliesslich die Hämmer in Gebrauch. Erst das 19. Jahrhundert baute die Errungenschaften des vorhergehenden zur vollen Leistungsfähigkeit aus. Platten und Stäbe in fast beliebigen Grössen und Stärken, schlichte oder gemusterte Profleisen, alles liefern billigst jetzt die Walzwerke und erleichtern dem Schmiede die Arbeit unendlich. Freilich, das Gepräge der Handarbeit, das früher gerade die Schmiedeeisenwerke auf ihrer ganzen Oberfläche in höchstem Masse ausgezeichnet hatte, ging damit zum grossen Teile verloren. Erst allmählich muss man lernen, entweder die Thätigkeit der Maschine unmittelbar künstlerisch zu verwerten oder auf anderem Wege, wie früher, dem lebendigen Spiele des Zufalls in der Behandlung des Schmiedeeisens wieder Eingang zu verschaffen.

Kunstvolle Schmiedewerke aus dem Altertume, wie man sie z. B. spärlich in Pompeji gefunden hat, und Schmiedeeisenarbeiten aus dem ersten christlichen Jahrtausend sind so selten, dass sie für unsere Museen als Sammelobjekte kaum in Betracht kommen. Auch die zum Teil grossartigen Werke der Folgezeit bis zum 15. Jahrhundert befinden sich, soweit sie erhalten blieben, mit wenigen Ausnahmen an den Plätzen ihrer Bestimmung. Der Sammeleifer musste einsetzen bei den in unendlicher Menge geschaffenen jüngeren Kunstschmiedewerken.

Die ältesten Eisenkunstarbeiten des Museums entstammen dem Ende der Kunstperiode, die als gotische bezeichnet wird, d. h. dem 15. Jahrhundert. Die Bauglieder dieser Zeit, die Strebepfeiler und Giebel, die Spitzbögen und Masswerke, die Formen der Kreuzblumen und Krabben, boten den Schmieden Anregungen in reichstem Masse. Daneben bildeten, ebenso wie auf

anderen Gebieten des Kunstschaffens jener Zeit, breitstielige Ranken mit meist spitzzackigen, krausen Blättern das wichtigste Schmuckmotiv auch beim Eisen. ~~034233~~

Zwei Gitterthüren von Sakramentshäuschen und der schöne Beschlag einer Wandschränkhür sind dafür neben einer Reihe kleinerer Beschlagteile, wie Angelbändern, Schlüsselschildern und dergl., im Museum die Beispiele.

Auch die italienischen Schmiede des 15. Jahrhunderts liebten es, Konsolen und Säulen, ja ganze Bogenarchitekturen in ihrem Werkstoffe zu verarbeiten; einige sehr berühmt gewordene Werke der Art sind an Florentiner Palästen noch erhalten. Für Gitter bevorzugten die Italiener bis ins 16. Jahrhundert hinein einfache, wie es scheint, von französischen Vorbildern übernommene Muster, die aus regelmässig verbundenen Vierpässen, oft mit eingefügtem Füllmotiv, gebildet waren. Einige aus Venetien stammende Fenstergitter veranschaulichen im Museum diese Art.

Wesentlich abweichend von den Werken ihrer italienischen Kunstgenossen gestalteten die deutschen Schmiede des 16. Jahrhunderts ihr Eisen. Ornamente Holbeins, Flötners, der deutschen Klein- und Schreibemeister dürften ihnen besonders bei ihren ewig wechselnden fröhlichen Gitter- und Beschlagwerken vorbildlich gewesen sein.

Ein netzartig aus zierlichen, sich durchquerenden Rundstäben gebildetes Sprossenwerk wird neben leichten, vielfach verzweigten, mit Blättern, Blüten, Früchten, Masken und anderen grotesken Gebilden ausgestatteten Rankenzügen zum Lieblingsmotiv. Die innere Zeichnung wird, besonders bei den Beschlägen, oft mit Meisseln eingehauen, auch eingätzte Musterung in reizvollster Ausführung ist nicht selten. Das Museum besitzt eine Anzahl vortrefflicher deutscher Gitter und Beschläge des 16. Jahrhunderts. Darunter je ein Oberlichtgitter aus Sachsen, aus der Schweiz und aus Nürnberg, weiter Thürklopfer, Griffe, Angelbänder und Schlösser.

Das 17. Jahrhundert brachte der Schmiedekunst wesentlich Neues nicht. In Italien begann die Verwendung

von Messingteilen, sowohl bei den damals bevorzugten Stabgittern, wie bei den Geräten, einen weiten Umfang anzunehmen, ja bisweilen verlor sich fast das Eisengerüst unter der überreichen Bekleidung des gelben Metalls. In welcher Weise man in geschmackvoller Mässigung die beiden Metalle vereinigte, zeigen im Museum zwei Fenstergitter aus einer Kirche in Bologna.

In Deutschland blieben in den Gittern die grosszügigen Ranken als Hauptmotiv beibehalten. An die Stelle der früher nur wenig oder gar nicht aus der Fläche hervortretenden einfachen Blätter traten jedoch mehr und mehr vielfach gezackte, rundlich aufgetriebene. Auch die Schweissstellen zusammentreffender, jetzt oft flach gehämmelter Ranken wurden häufig durch reichere Ausgestaltung hervorgehoben. Die Eisenbeschläge, die schon im 16. Jahrhundert durchaus nicht mehr den weiten Raum an Thüren und Möbeln einnahmen, wie in den Jahrhunderten vorher, behaupteten eine höhere technische und künstlerische Bedeutung fast nur noch im südlichen Deutschland. Von deutschen Arbeiten des 17. Jahrhunderts erwarb das Museum als wichtigstes Werk eine zehn Meter hohe, in den Anlagen vor dem Museum aufgestellte, aus Billwärder bei Hamburg stammende Gartenpyramide; bedeutsam ebenso sehr durch ihre Arbeit, wie durch ihre Bestimmung und Herkunft. Ausserdem sind bemerkenswerte Werke dieser Zeit ein Fensterkorb und mehrere Oberlichtgitter aus Bayern und Franken, das Oberlicht eines Gruftgitters aus Leipzig, eine Wetterfahne aus Bonn und Beschlagteile verschiedener Art, darunter besonders einige ausgezeichnete Thürklopfer und Griffe.

Grosse Formwandlungen erfuhren die Schmiedeisenwerke im 18. Jahrhundert; der gleiche Umschwung, der sich in der gesamten dekorativen Kunst vollzog, spiegelt sich in den Werken der Schmiede wieder. Bauglieder, besonders Pilaster mit zugehörigem Gebälk und Giebel, die von den Schmieden in leichtes Linienwerk aufgelöst wurden, bildeten sehr häufig die teilenden und bekrönenden Abschlüsse der reichen Gitterwerke, zu deren

Füllung im Beginne des Jahrhunderts das Laub- und Bandelwerk und später die als Rokoko bezeichneten phantastischen Ornamentbildungen verwendet wurden. Flache Vierkanteisen, Eisen von quadratischem $\frac{1}{2}$ Querschnitte und nicht selten auch Profileisen traten in den Gittern an die Stelle der vorher bevorzugten Rundeisen. Mit den S- oder C-förmig daraus gebogenen Voluten und deren geraden Zwischengliedern verschweisste man anfangs gelockerte, schlanke, aus dem vollen Eisen geschmiedete Akanthusblätter, die später verdrängt wurden von palmwedelartigen Gebilden und spitzlappigen Muschelformen, die in der Regel nur aus mässig starken Blechen herausgehauen, kalt in die gewünschte Rundung getrieben und oft nur auf einer Seite an die Kurvenstäbe genietet wurden. Das Blech begann überhaupt eine wichtigere Rolle zu spielen als früher, das lassen auch die Schlösser und Beschläge erkennen. Besonders schöne und grosse Werke verdeutlichen im Museum den kurz gekennzeichneten Formencharakter des Schmiedeisen im 18. Jahrhundert. Hingewiesen sei auf die Oberlichtgitter aus Nürnberg, Leipzig und Altenburg i. S., auf die Erkerstütze aus Linz a. Rhein und auf die zahlreichen Beschläge aus dem Anfange des Jahrhunderts. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besitzt das Museum etliche Hauptstücke, ein aus vierzehn Feldern bestehendes Treppengeländer und eine stattliche Portalbekrönung, beide vom ehemals Schüleschen Fabrikgebäude in Augsburg, ausserdem mehrere grosse Wandarme und viele kleinere Arbeiten, darunter reiche Thürschlösser.

Auf die Blüte der Schmiedeisenkunst im 18. Jahrhundert folgte ein schneller Niedergang. Man wäunte einen weit billigeren, aber gleichwertigen Ersatz plötzlich im Gusseisen gefunden zu haben. Die Eisengusstechnik hatte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts einen gewaltigen Aufschwung genommen, beliebig gestaltete Modelle hatte man gelernt in früher ungeahnter Sauberkeit nachzugüssen und suchte diese Errungenschaft in weitestem Umfange auszunutzen. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts wandte man sich wieder mit

allen Anstrengungen der edlen Schmiedekunst zu, und zahlreiche Werke entstanden im Anschluss an die Vorbilder der Vergangenheit.

Im Streben unserer Tage, die überkommenen Formen durch neuartige zu ersetzen, stehen auch die Schmiede nicht zurück. Der kleine, für das Museum erworbene, von dem Pariser Meister Robert für die letzte Weltausstellung gefertigte Kronleuchter ist als treffliche Leistung neuer französischer Schmiedeisenkunst anzusehen. Doch die zahlreichen Arbeiten, mit denen unsere deutschen Schmiede jene Ausstellung beschiedt hatten, konnten den Wettbewerb aufnehmen mit den Schmiedewerken aller fremden Nationen. Auch den beiden von der Hamburger Firma H. C. E. Eggers & Cie. ausgeführten und nach Schluss der Ausstellung dem Museum geschenkten Brüstungsgittern wird man als tüchtigen Arbeiten die Anerkennung nicht versagen.

HERMANN LÜER

DIE HISTORISCH INTERESSANTEN ASTRO- NOMISCH-PHYSIKALISCHEN INSTRUMENTE

DAS Museum für Kunst und Gewerbe besitzt eine sehr wertvolle Sammlung alter mathematisch-physikalischer Instrumente. Sie findet sich beschrieben in dem von Direktor Justus Brinckmann herausgegebenen Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, II. Band, Seite 769. Übersrieben ist der Abschnitt: „Die wissenschaftlichen Instrumente“. In eingehender Weise werden darin die astronomisch-physikalischen Instrumente von historischem Interesse, soweit sie sich in der Sammlung befinden, beschrieben und deren Gebrauch und Anwendung vorzugsweise zu nautischen Zwecken erörtert. Indem wir uns auf die dort gegebenen Erklärungen beziehen, soll hier nur in Kürze der Bedeutung gedacht werden, welche diese Sammlung für die Anbahnung eines richtigen Verständnisses der Kunst der Navigierung früherer Jahrhunderte auch in unserer Zeit haben muss. Es kann dabei nicht meine Absicht sein, auf Einzelheiten der früher für die Navigierung gebrauchten Methoden und Instrumente des näheren einzugehen. Ein allgemeiner Überblick über diesen interessanten Gegenstand muss genügen. Es sei für diesen Zweck zunächst hervorgehoben, dass der Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Autoren behandelt wurde. Wenn wir absehen von Arbeiten dieser Art aus früheren Zeiten von ausländischen Autoren, sei hier zunächst der Arbeiten rühmend gedacht, welche der verstorbene, verdienstvolle Direktor der Bremer Seefahrtsschule herausgegeben hat. Anlehnend an eine Abhandlung über die ersten Schritte in der bildlichen Darstellung der Erde, betitelt:

„Leitfaden durch das Wiegenalter der Kartographie bis zum Jahre 1600“ (ein Vortrag, gehalten vor dem Dritten deutschen Geographentag zu Frankfurt a. M., 1883), giebt A. Breusing in einer weiteren wissenschaftlichen Arbeit: „Die nautischen Instrumente bis zur Erfindung des Spiegelsextanten“ (Bremen, 1890), eine eingehende Beschreibung der in der Nautik früherer Jahrhunderte gebrauchten Instrumente, vorzugsweise jener der nautischen Astronomie, mit einer historischen Erörterung über den Schiffskompass und die Windrose und deren Bezeichnung im Laufe der Zeit bei verschiedenen Nationen. Von den Instrumenten werden besonders das Astrolabium, der Seering und der Quadrant besprochen, und zuletzt der Jacobsstab, sowie dessen Verwendung erörtert. Von fast allen diesen Instrumenten sind Exemplare in der Sammlung des hamburgischen Museums vorhanden. Wir werden im Laufe unserer Darlegung Gelegenheit haben, uns auf die genannte interessante Arbeit Breusings zu beziehen. Zunächst aber sei einer anderen Schrift, die zum Verständnisse dieser Materie wichtig ist, gedacht, nämlich des Aufsatzes von Prof. Eugen Gelcich in Triest: „Beiträge zur Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen“, veröffentlicht in der Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde, Jahrgang 1885, Seite 280—325. Mit gründlicher Sachkenntnis geht in diesem bedeutsamen Aufsätze Gelcich auf die kritische Beschreibung der verschiedenen Instrumente und Methoden der Beobachtung ein. Derselbe Autor hat in streng wissenschaftlicher Weise in einer zweiten historischen Abhandlung, betitelt: „Die Instrumente und die wissenschaftlichen Hilfsmittel der Nautik zur Zeit der grossen Länderentdeckung“, die in der hamburgischen Festschrift zur Erinnerung an die Entdeckung Amerikas, die vom wissenschaftlichen Ausschuss des Komitees für die Amerikafeier als No. 2 veröffentlicht worden ist, die Theorie der Instrumente und Methoden dargelegt. In derselben Festschrift wurde in einem zusammenfassenden Vorwort als Einleitung von dem Schreiber dieser Zeilen der gleiche Gegenstand be-

handelt, wobei, wie auch in den anderen namhaft gemachten Arbeiten, besonders der deutsch-nationale Standpunkt betont wurde. Es kann nicht der Anspruch erhoben werden, dass durch die vorstehende Aufzählung die Reihe der interessanten Arbeiten auf diesem Gebiete erschöpft wird, vielmehr soll nur auf einiges hingewiesen werden, was zum Verständnisse der hochwichtigen Sammlung dienen kann, die von der Leitung unseres Museums, unterstützt durch die hochherzige Freigebigkeit einzelner Bewohner unserer Stadt, zusammengetragen wurde; auch soll gezeigt werden, wie dadurch in gewissem Sinne die Nautik vergangener Jahrhunderte in den zur Zeit gebrauchten Instrumenten beleuchtet werden kann.

Wenn wir unter den zahlreichen Sammlungen verwandter Art einige namhaft machen, so soll damit keine vollständige Aufführung aller historisch interessanten astronomisch-physikalischen Instrumente und Apparate in Deutschland gegeben, sondern lediglich einzelner Schwestersammlungen gedacht werden, die in gewissem Sinne der hier zustande gebrachten als Vorbild dienen konnten. In erster Linie müssen wir der hochwichtigen Sammlung des Germanischen Museums in Nürnberg gedenken. Was dort an Astrolabien, Quadranten, Erd- und Himmelsgloben sich aufbewahrt befindet, übertrifft die meisten Sammlungen dieser Art. Auch ist es begreiflich, dass dem so ist, wenn man erwägt, dass gegen das Ende des Mittelalters eine der vorzüglichsten Werkstätten für astronomische Instrumente in Nürnberg thätig war, und Astronomen und Geographen sich an denselben beteiligten. So wissen wir, dass der berühmte Astronom und Reformator der neueren Beobachtungs- und Kalenderekunde, Johannes Müller, genannt Regiomontanus, in den sechziger und siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts mit seinem Freunde Johannes Werner in Nürnberg eine mechanische Werkstätte errichtete, worin er den Baculus astronomicus (Jacobsstab) herstellte. Durch einen anderen Freund desselben Gelehrten, Walther, wurde eine Druckerei eingerichtet,

welcher wir die besten als Inkunabeln gedruckten nautischen Tafeln verdanken. Wenn wir so reiche Schätze an nautischen Instrumenten und Tafeln in jenem Museum niedergelegt finden, so ist dies bei dem durch Jahrhunderte erhaltenen Patriziersinn der Nürnberger sehr begreiflich.

Eine andere deutsche Sammlung vortrefflicher Instrumente für astronomisch- und mathematisch-physikalische Zwecke ist in dem früheren kurfürstlich, jetzt königlich sächsischen Museum im Zwinger in Dresden vorhanden. Der mathematisch-physikalische Salon dieser Sammlung ist im Katalog von Dr. Adolf Drechsler beschrieben.

Das königliche Museum in Kassel besitzt gleichfalls eine interessante Sammlung astronomischer, geodätischer und physikalischer Apparate. Diese ist vorzüglich und ins einzelne gehend beschrieben in einer von Colster und Gerland verfassten Schrift als Festgabe für die 51. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte (Kassel 1878).

Eine der berühmtesten Sammlungen dieser Art befand sich in dem Besitze des Privatmannes Spitzer in Paris, die schon um deswillen unsere besondere Aufmerksamkeit erheischt, weil ein grosser Teil der in unserem Museum vorhandenen Apparate und Instrumente bei der Auflösung der Spitzerschen Sammlung (1893) erworben wurde. Seine Sammlung von wissenschaftlichen Apparaten, die nur einen Teil seines überaus reichen kunstgewerblichen Museums bildete, wurde von ihm meines Wissens zum ersten Male öffentlich ausgestellt bei Gelegenheit des Zweiten internationalen Geographenkongresses zu Paris im Jahre 1875. Die bei dieser Gelegenheit dem geographischen Fachpublikum zum Studium in einheitlicher Sammlung gebotenen Gegenstände übertrafen alles, was man in Ausstellungen dieser Art bis dahin gesehen hatte. Es sei nur daran erinnert, dass damals auch der berühmte Portulan König Philipps II. von Spanien ausgestellt gewesen ist. Dieses Meisterwerk von Baptista Agnese von Venedig

wurde bei der Auflösung der Spitzerschen Sammlung um vieles Geld nach Amerika verkauft.

Nach dieser allgemeinen Einleitung mögen nun noch in Kürze einige geschichtliche Bemerkungen zu den wesentlichsten der Instrumente eine Stelle finden, wobei den in vorstehendem namhaft gemachten Werken, einschliesslich des Führers durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, gefolgt werden soll.

Die Bedeutung von Sammlungen historischer physikalisch-mathematischer Instrumente und Apparate besteht, ganz abgesehen von dem kulturhistorischen Interesse, das sich an dieselbe knüpft, auch darin, dass durch sie das Studium ihres Gebrauches in vergangener Zeit und die Lösung gewisser Streitfragen bezüglich der mit ihnen erhaltenen Beobachtungen und geographischen Bestimmungen ermöglicht wird. So wird in der Beschreibung der Hamburger Sammlung des sogenannten „Seeringes“ gedacht, der gewissermassen als eine Vereinfachung des vollkommeneren Astrolabiums angesehen werden darf. Ohne auf die im angeführten Werke gegebene Beschreibung einzugehen und zu erörtern, inwieweit dieselbe zu dem hier zu besprechenden Instrumente passt, sei hier der Ausführungen Breusings gedacht, der da warnt, dass der eigentliche Seering, der keine Alhidada hatte, nicht verwechselt werde mit dem Seering (*annulus astronomicus*), und eine kurze Erklärung beifügt. Er beschreibt den Seering und giebt die Grundsätze seiner Konstruktion und Beobachtungsweise. Der Vorteil der durch die Vergrösserung der Teilung erzielten erhöhten Genauigkeit wird nach ihm aufgehoben durch die stärkeren Schwankungen bei der Bewegung des Schiffes (Seite 35). Wichtiger für das völlige Verständnis für die Bedeutung dieses Instrumentes scheint mir das zu sein, was Gelcich in den verschiedenen Besprechungen darüber sagt. In der Hamburger Festschrift beschreibt er (Seite 45, 2. Abhandlung) die Grundsätze der Konstruktion des Seeringes unter Anführung einfacher Formeln. „Die mit diesem Instrumente gemessene Höhe ergab sich als ein Peripheriewinkel, und

demnach war der Halbkreis in 90, anstatt 180 Grade geteilt. Der Seering bietet somit dem Astrolabium gegenüber den Vorteil, dass man die Teilung grösser und also die Ablesung genauer gestalten kann. Ob das Instrument vor der Entdeckung Amerikas verwendet wurde, muss unentschieden bleiben u. s. w.* Und ferner heisst es in der Abhandlung in der Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde (Seite 292 u. ff.): „Instrumente, bei welchen die Ablesung am Limbus nur dem halben Centriwinkel entsprach, gab es allerdings. Sowohl Fournier als auch Denys beschreiben den sogenannten astronomischen Ring (annulus astronomicus), der folgende Einrichtung hatte.“ Und nun beschreibt Gelcich den Apparat ins einzelne und sagt: „Der Durchmesser (Alhidade) war senkrecht auf dem Radius angebracht. Der Halbkreis enthielt eine Gradeinteilung von 0° bis 90° . Mit anderen Worten gab die Teilung den jedesmaligen Peripheriewinkel, welcher einem gegebenen Centriwinkel entsprach. Las man bei einem Punkte, sagen wir 55° ab, so war der eigentliche Centriwinkel 110° , und die Ablesung entsprach dem Peripheriewinkel u. s. f.“ Wir sehen, dass diese Art der Einteilung, wenn die bei derselben zu Grunde liegenden Prinzipien nicht richtig verstanden wurden, zu irrigen Auffassungen führen konnte, wie dies denn auch thatsächlich sich zeigte, wenn es sich um die Erklärung der vielfach unmöglichen, angegebenen Breiten bei den ersten Entdeckungsreisen handelte. Gelcich lässt sich nun auf eine eingehende Untersuchung der Breiteangaben des Kolumbus ein und kommt zum Schlusse: „Den astronomischen Ring möchten wir sogar aus dem Bereich der Betrachtung ausschliessen, da dieser Apparat bei keinem spanischen Schriftsteller bis zum Ende des 17. Jahrhunderts zu finden ist. Es wäre gar nicht unmöglich, dass Kolumbus für Seebeobachtungen das Astrolabium (also das ursprüngliche Instrument mit einer nicht misszuverstehenden Einteilung) und dass er auch einen Quadranten mit hatte, in der guten Absicht, damit die Breite am Lande genauer zu ermitteln“. Wir erkennen

hier die vorher betonte Bedeutung der Gelegenheit, an wirklich zur Zeit gebrauchten Instrumenten zu studieren, damit gewisse wichtige Fragen der ersten Entdeckungsgeschichte auf Grund gediegener Forschung beantwortet werden können.

Auf die Frage des Quadranten müssen wir nun zunächst etwas näher eingehen. Dieses Instrument — nicht zu verwechseln mit dem Quadranten von Davis, der einer viel späteren Zeit angehört — ist in der Hamburger Sammlung nicht beschrieben und wohl auch nicht vorhanden, spielt aber in der Nautik der Zeit der grossen Entdeckungen eine wichtige Rolle. Breusing giebt da von eine Beschreibung und erörtert die Genauigkeit der Beobachtung damit (Seite 35). Kolumbus erwähnt, dass er damit zahlreiche Beobachtungen gemacht hat. In der Hamburger Festschrift wird dieses wichtigen Instrumentes gleichfalls gedacht (Seite 46). Nach den Untersuchungen von Beobachtungsbüchern wurde der Quadrant in Fällen, wenn die Sonne nur mangelhaft zu sehen war, anstatt des Astrolabiums angewendet. Ein Bleilot ermöglicht die vertikale Basis für die Höhenmessung, welche durch ein Visieren nach der Sonne festzustellen ist, aber nicht durch einen Sonnenstrahl, welcher durch eine Öffnung geht und auf eine Fläche, die mit der Alhidade verbunden ist, aufgefangen wird. Jene erstere Weise kam bei den Astrolabien in Anwendung, von welchen wir nun zu sprechen haben werden.

Die Hamburger Sammlung hat einige recht wertvolle Astrolabien; teils italienischen, teils deutschen und teils arabischen Ursprungs. Aus der „Collektion Spitzer“ wurde ein sehr wertvolles Instrument erworben. Die in dem „Führer“, Seite 774, gegebene Erklärung enthält alles, was zum Verständnis und zur Würdigung des Wertes des Instrumentes von Bedeutung ist. Die ersten Astrolabien, in Europa in Gebrauch, waren aus Holz und sehr schwer auf See mit Sicherheit zu benutzen. Es kann wohl als ein Verdienst von Martin Behaim bezeichnet werden, dass er kleinere Astrolabien aus Messing der Junta in Lissabon empfahl. Die Einführung dieser bedeutete

eine ganz erhebliche Verbesserung nautischer Hilfsmittel. Da die Astrolabien nicht bloss zur Beobachtung dienten, sondern auch zu Berechnungen und Kalenderangaben, so zeigen dieselben allerlei Tafeln und Ephe-meriden, die bei astronomischen Berechnungen von Wert waren. Der grosse Nürnberger Astronom Regiomontanus hat das Astrolabium, wie schon erwähnt, vielfach verbessert und zwar besonders dadurch, dass er das darauf enthaltene Tafelwerk korrekter gestaltete und berichtigte. Sowohl der Nürnberger Patrizier Bernhard Walther, wie auch Johannes Werner, beides Freunde und Zeitgenossen Regiomontans, beteiligten sich an der Ausbildung und Vervollkommnung dieser wichtigen nautischen Instrumente des ausgehenden Mittelalters. Auch Willibald Pirkheimers, der für Kunst und Wissenschaft vielfach thätig eintrat, muss hier gedacht werden, da derselbe sich auch für die Anfertigung solcher Instrumente interessierte. Wegen der Schiffsschwankung waren die mit Astrolabien ausgeführten Breitenbestimmungen zur See gegen das Ende des 15. Jahrhunderts noch recht erheblich ungenau. Gelcich sagt in der Hamburger Festschrift (Seite 59): „Breitenbestimmungen aus oberen und unteren Kulminationshöhen circumpolarer Sterne, auf die Werner die Aufmerksamkeit gelenkt hatte, würden bei der Bestimmung der Breiten der neuentdeckten Länder gute Dienste geleistet haben. Aber die Seeleute fuhren fort, nur die Meridianhöhe der Sonne (mittels Astrolabien) zu messen, und ihre Resultate fielen mitunter so schlecht aus, dass man über ihre Ungeschicklichkeit eigentlich doch staunen muss. So befindet sich z. B. auf der Karte Juan de la Cosas die Bocca del Drago im Parallel von Buena vista, somit in 16° ; der Circulo Cancero (Wendekreis des Krebses) berührt die Südküste von Haiti, während die Breite derselben nur $17\frac{1}{2}^{\circ}$ beträgt; die Azoren befinden sich im gleichen Parallel mit den Bahamabänken u. s. w. Es klagt der Schiffsarzt des Geschwaders von Cabral, Meister Johann, dass er mit den Astrolabien Fehler in der Breitenbestimmung von 4° bis 5° feststellen konnte. Hierbei soll erwähnt

werden, dass von den italienischen und arabischen Astrolabien, wovon auch Exemplare in der hamburgischen Sammlung (siehe Führer S. 771—774) vorhanden sind, jedenfalls bessere Leistungen nicht erwartet werden konnten. Denn wenn auch die aus dem 15. Jahrhundert stammenden italienischen Fabrikate sehr reich ausgestattet und geschmackvoll ausgeführt sind, so dürften sie doch hinter jenen in Nürnberg unter Regiomontanus angefertigten an Genauigkeit zurückstehen. Namentlich muss dies hinsichtlich der darauf verzeichneten Tafeln, Kalendarien und Ephemeriden geltend gemacht werden. Es kann keinem Zweifel unterliegen bei den vielfachen und intimen Beziehungen des Regiomontanus zu Italien, dass die in deutschen Astrolabien erzielten Verbesserungen schon früh auch ihren Weg in die italienischen Instrumente gefunden haben.

Gelcich führt in der Hamburger Festschrift (Seite 59) an, dass erst zu Ende des 16. Jahrhunderts die Breitenfehler selten grösser als ein 1^o geworden sind. Es ist von Interesse, zu prüfen, welche Umstände Einfluss auf diesen Wandel zum Besseren gehabt haben. Allein von grösserer Bedeutung für die Entwicklung der nautischen Wissenschaft war die Anwendung eines anderen Instrumentes, von dem wir nun sprechen möchten. Es ist dies der Jakobsstab oder Gradstock. Breusing sagt (Seite 46): „Mit dem Gradstock erfolgte eine vollständige Umwälzung der Beobachtungsweise, denn mit ihm wurde der Nullpunkt der Ablesung in die Gesichtslinie zum Horizont verlegt, die auch auf dem schwankenden Schiffe keiner erheblichen Schwankung unterworfen ist. Wo nur der Gradstock bekannt wurde, da verdrängte er die bisher gebrauchten Instrumente, und mochten auch die mit ihm angestellten Messungen noch roh genug ausfallen u. s. w.“ Nach Breusing ist Regiomontanus der Erfinder des Gradstocks, und wurde derselbe durch Martin Behaim in die portugiesische Marine eingeführt und dadurch die Benutzung dieses Instrumentes durch Kolumbus auf seiner Entdeckungsfahrt wahrscheinlich gemacht. In einem grösseren Aufsätze, betitelt

„Regiomontanus, Martin Behaim und der Jacobsstab (Gradstock)“, in der Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde, 1869 (Seite 97—115), führt er diesen Gedanken der Zusammengehörigkeit dieser drei Namen näher aus. Breusing fusst im wesentlichen auf Barros, ob mit Recht oder nicht, steht dahin. Jedenfalls ist es von Wichtigkeit, die Sache etwas näher zu prüfen. Er sagt: „Vasco da Gama aber hatte um so weniger nötig, den Gradstock oder Jakobsstab nach Europa zu bringen, als dieser dort schon seit einem Menschenalter benutzt wurde, und zwar ist sein Erfinder kein Geringerer als der grosse Astronom Johannes Müller, nach seinem Geburtsorte Regiomontanus genannt.“ Darauf folgt eine Beschreibung des Instrumentes, welches das Astrolabium und den Quadranten in irgend einer seiner Modifikationen verdrängte und einige Jahrhunderte, wie Breusing sagt, von den Nautikern gebraucht wurde. Wir wollen gleich hier sagen, dass, wenn auch nach unserem Ermessen Regiomontanus nicht als Erfinder des Gradstocks bezeichnet werden kann, durch ihn jedenfalls wesentliche Verbesserungen an demselben angebracht worden sind. „Nur mag erwähnt werden, dass Regiomontanus den Querstab in 210 Teile teilt, und dass die Teilung auf dem Längenstab bis zu 1300 geht. Was die erwähnte Tafel betrifft, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass damit die Tafel der trigonometrischen Tangenten gemeint ist, auf der ja die Berechnung der Winkel bei diesem Instrumente beruht, und die unter dem Namen: Tabula foecunda von Regiomontanus in die Wissenschaft eingeführt ist“ (Breusing). Wie steht es aber um die Richtigkeit, den grossen Nürnberger Astronomen als den Erfinder des Gradstocks zu nennen?

Einer der gediegensten Forscher auf diesem interessanten geographisch-historischen Gebiete ist der hier mehrfach rühmend genannte Gelehrte. Wie stellt sich derselbe zu der Entscheidung der Frage? Hören wir seine Ausführungen!

In der hamburgischen Festschrift heisst es (Seite 47): „Diese Auseinandersetzungen Breusings (von welchen

wir soeben gehandelt haben) sind wohl sehr beachtenswert, doch giebt es viele Thatsachen, die gegen seine Annahme sprechen und vor allem jene, dass in den Schriften, die uns von den Seefahrern aus der Zeit der grossen Entdeckungen erhalten wurden, wohl die Astrolabien und Quadranten, aber kein einziges Mal der Jakobsstab Erwähnung findet. So spricht Kolumbus in seinem Tagebuche und in seinen Briefen wiederholt von Beobachtungen, welche er mit den ersteren Instrumenten ausführte, vom Jakobsstabe aber ist nie die Rede.“ Wir haben die Frage der Erfindung dieses wichtigen Instrumentes, die von Breusing behauptet wird, schon berührt. Hören wir, was Günther in den „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Nürnbergs“, Heft 7, S. 123, darüber sagt; wir folgen hier unserer hamburgischen Festschrift.

„Was das erste Vorkommen des Jakobsstabes als astronomisches Messinstrument anbelangt, so hat Günther in jüngster Zeit nachgewiesen, dass der Erfinder, oder doch der erste in der Litteratur auftretende Beschreiber des Jakobsstabes, der spanische Jude Levi Ben Gerson (14. Jahrhundert) ist. Nachdem nun völlig unabhängig von dieser Frage Petz den Nachweis lieferte, dass Regiomontanus die bezügliche Schrift des Levi gekannt haben müsse, so kann nicht mehr daran gezweifelt werden, dass ersterer durch den spanischen Juden zur Kenntnis dieses Instrumentes gelangte. Levi benutzte sein Instrument ausdrücklich zu Messungen. Der Jakobsstab des Levi Ben Gerson war noch nach Sinussen eingeteilt, während, wie wir schon erwähnten, Regiomontanus die Tangenten-Einteilung erdachte. Was die Verwendung des Jakobsstabes zur Zeit der grossen Entdeckungen anbetrifft, so muss der Ansicht Gelcichs beigestimmt werden, wonach dies Instrument nicht zur Verwendung kam, und Quadrant und Astrolabien von Messing bei den Bestimmungen der Breite in erster Linie, wenn nicht ausschliesslich, gebraucht worden sind.

„Regiomontanus hat unter Nachbildung der alexan-

drinischen Armillen ein Instrument konstruiert, dem er den Namen Meteoroskop beilegte. Dieses Instrument kam späterhin vielfach in Gebrauch bei Nautikern, so bei Cortez, in der Absicht, eine Methode zu liefern, um die Breite aus einer ausser dem Mittag beobachteten Höhe zu beobachten.“ (Gelcich, Hamb. Festschr. 55.)

Zum Schlusse dieser flüchtigen Betrachtungen wollen wir noch einer in der Hamburger Sammlung vertretenen Gattung von Apparaten erwähnen: der Armillarsphären und der Sonnenuhren nebst Kalendarium. Die Armillarsphären der Sammlung sind von Kupfer und von sehr schöner, zierlicher Form und stammen wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diese Instrumente dienten nicht zur Beobachtung, sondern zur erläuternden Darstellung der astronomischen Erscheinungen und zur Lösung von rechnerischen Aufgaben. Es wurde viel Kunstfleiss und wissenschaftliches Studium auf deren Herstellung verwendet, und giebt es heute noch Apparate dieser Art, die als wahrhaftige Kunstwerke aufgefasst werden können, weshalb sie denn auch in einer Sammlung wie der hamburgischen durchaus an der richtigen Stelle sind; sie enthalten die zwei Koluren, jenen der Äquinoclien und jenen der Solstitien, die Ekliptik, den Äquator u. s. w. Eines der schönsten Exemplare dieser Art befindet sich im königlichen Museum in Kassel, eine alte Armillarsphäre (Ringkugel), die beschrieben ist in der „Beschreibung der Sammlung astronomischer, geodätischer und physikalischer Apparate“, Seite 18. Telluren und Armillarsphären befinden sich in dieser Sammlung mehrere. Auch die Kalendarien sind von erheblichem Interesse. In unserer Sammlung befindet sich ein kleiner Mondkalender nebst Sonnenuhr aus Kupfer und verguldet (Seite 777).

Die Ephemeriden und Kalendarien haben für die deutsche Wissenschaft eine Bedeutung und in Bezug auf vergangene Zeiten ein besonderes Interesse. Folgen wir hier den Ausführungen in der Einleitung zur hamburgischen Festschrift. Es heisst dort wörtlich

(Seite 31): „Die Thätigkeit, die Regiomontanus in den Jahren 1471 bis 1475 in Nürnberg entfaltete, war dergestalt, dass man wohl behaupten kann, es sei dies zu keiner Zeit von ein und demselben Manne mit gleichem Erfolge auf den verschiedenen Gebieten geschehen. Zunächst wurden Kalender und Ephemeriden nach neuen Grundsätzen¹ berechnet und auch durch Druck vervielfältigt. Durch Gelcichs Arbeiten werden wir hinsichtlich der Vorzüge der neuen Tafeln belehrt. Sodann wurde an der Vervollkommnung der Instrumente für die Nautik gearbeitet² und deren Wert durch stete Beobachtungen erprobt. Die Ephemeriden Regiomontans wurden auf 32 Jahre im voraus, von 1475—1506, berechnet und gedruckt und sollen nach Ziegler³ an Bord der „Santa Maria“, des Flaggschiffes des Kolumbus, gewesen sein.“⁴ Es mag damit, genug für die eminente Bedeutung von Regiomontanus für die Entwicklung des Kalenderwesens und die richtige Berechnung der nautischen Tafeln hervorgehoben worden sein.

Eine Reihe vorzüglichster astronomisch-geographischer Bestecke, von Sonnenuhren, Messstäben von edlem Metall, Sonnenvisieren, Schrittzählern u. s. w., aus dem 17. und 18. Jahrhundert ergänzt die wertvolle Sammlung alter astronomisch-physikalischer Instrumente zu einem Grade, dass das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe sich auch in dieser Hinsicht anderen Schwester-Instituten würdig an die Seite zu stellen vermag.

Diese wenigen Bemerkungen haben nur den Zweck, die grosse Bedeutung hervortreten zu lassen, welche Sammlungen der Art für ein Verständnis grosser historisch-geographischer Fragen beanspruchen können, und Zeugnis dafür abzulegen, dass man, widmet man sich Studien dieser Art, sich zu Danke verpflichtet fühlt gegen die Leitung unseres Institutes, das nun nach 25jährigem

¹ Alexander v. Humboldt, Krit. Untersuch., Bd. I, S. 232 u. ff.

² S. darüber die Abhandlung Ghillanys, Martin Behaim. S. 37 ff.

³ Regiomontanus, ein geistiger Vorläufer des Kolumbus.

⁴ Alexander v. Humboldt, Krit. Untersuch., Bd. I, S. 541.

Bestehen sich zu einer solchen Blüte entfaltet hat, dass solchen, von dem Alltagstreiben fernab liegenden Forschungsgebieten eine anderweitig schwer zu ersetzende Förderung geboten werden kann. In einer Gemeinschaft lebend, die wesentlich dem grossen Weltverkehr zur See ihre Kraft widmet, können die Folgerungen, die aus solchen und ähnlichen Betrachtungen sich ergeben, nur von Nutzen sein.

GEORG v. NEUMAYER

DIE SILBERARBEITEN

DIE Sammlung von Geräten aus Edelmetall hat nur einen bescheidenen Umfang, der sich aus deren Seltenheit und der Kostbarkeit des Materials erklärt. Aus dieser Seltenheit darf man aber nicht auf eine entsprechend geringe Verwendung des Silbers für Geräte auch nach dem Schwinden der bürgerlichen Anspruchlosigkeit des Mittelalters schliessen. Der Materialwert der Gegenstände überwog in Zeiten allgemeiner Not, im Gegensatz z. B. zu Erzeugnissen der Keramik, den Kunstwert. Das bewog gerade zu reichlicher Anschaffung von Silbersachen, um sie bei Geldnot einzuschmelzen. Silbergerät wurde daher Kapitalanlage, ganz besonders an den üppigen Höfen und bei den ängstlichen Bürgern des 17. und 18. Jahrhunderts. Je ausdrücklicher aber dieser Zweck in den Vordergrund trat, desto geringer war der Kunstwert, desto vergänglicher der Gegenstand. Wenn trotzdem das meiste Silbergerät des Museums dem 17. und 18. Jahrhundert angehört, so ist das daher kein Zeichen sorgfältigerer Bewahrung infolge besonders hoher Wertschätzung, sondern der zufällige und allenfalls im Haushalt weiter benutzte Rest des einst Vorhandenen, in höherem Grade, als wir es von den erhaltenen älteren und geschätzteren Geräten voraussetzen dürfen.

Im weltlichen Leben bekamen Silbergefässe erst grössere Bedeutung mit der Entwicklung des Städtewesens. Da sind es zunächst auch nur Gemeinschaften, Rat und Handwerksämter, die Pokale und einzelnes Tafelgerät für offizielle Festlichkeiten nicht mehr entbehren konnten. Sie haben häufig ihren Besitz bis ins 19. Jahrhundert benutzt und ergänzt. Die Städte bewahren meist, was ihnen noch blieb. Die Zünfte verschwanden oder verwandelten sich im Laufe des letzten Jahr-

hundreds, und ihr Besitz ging mit wenig Ausnahmen auf Private über, wenn nicht der Staat ein Verfügungsrecht geltend machte.

Für das Mittelalter kommen Silberarbeiten fast nur als kirchliche Geräte in Betracht. Das Museum besitzt deren eine Anzahl, die im Zusammenhang mit den mittelalterlichen Geräten aus Bronze und Email im „Führer“ eingehend behandelt sind. Hervorzuheben ist hier die Reihe der Kelche, welche die Entwicklung dieses Altargefäßes vom 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in typischen Stücken veranschaulicht. Aus dem Besitz hamburgischer Kirchen und Klöster stammen einige der schönsten Stücke: das im „Führer“ abgebildete Lectionarium mit dem segnenden Christus, eine Stiftung des Hinrich Pothekowe an die Kirche St. Petri aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und das Reliquienbuch des 16. Jahrhunderts, mit St. Johannes dem Evangelisten, das an anderer Stelle dieses Buches eingehender gewürdigt wird. Werke von hohem Kunstwert sind die acht getriebenen und vergoldeten Silberplatten mit der Legende des St. Servatius, die wohl einst zum Schatz der diesem Heiligen geweihten Kirche zu Maestricht gehörten. Auch diese schönen Silberarbeiten sind hinsichtlich ihrer Darstellungen und der Beziehungen zu Reliquien des Heiligen in jener Kirche im „Führer“ eingehend besprochen worden.

Die grossen Zunftpokale (Willkommen) wurden in der Regel zu feierlichem Umtrunk und in der Öffentlichkeit als Repräsentationsobjekt benutzt. Aus kleineren Gefässen trank der einzelne. Das älteste Stück der Sammlung, ein Trinkhorn, war zuerst wahrscheinlich Willkomm einer Kalandsbrüderschaft; gegen Ende des 16. Jahrhunderts diente es als Willkomm des Glaser- und Schnittgeramts in Flensburg, zuletzt als solcher des Tischleramts. Es trägt silberne Beschläge aus dem 16. bis 19. Jahrhundert und ruht auf drei bronzenen Hahnenfüssen, eine Erinnerung an die als sagenhafte — orientalische — Greifenkrallen einst in Kirchen bewahrten und daher oft auf Vogelklauen ruhenden Hör-

ner. Die übrigen Willkommen entstammen (oder gehören noch) hamburgischen Handwerksgenossenschaften. Sie sind im 17. und 18. Jahrhundert gearbeitet, durchweg in Hamburg. Wie das meiste Silbergerät sind sie mitsamt ihrem Ornamente getrieben, d. h. durch Hämmern geformt, so dass alle plastisch hervortretenden Teile im Innern als entsprechende Höhlungen sich zeigen, hier nur nicht so scharf, da die Feinheiten des Ornamentes nur von aussen über einem festen Kern (aus Pech) herausgetrieben und nachher noch mit Punzen übergangen wurden. Diese Technik erlaubt, auch dünnwandige Gefässe mittels starker Bauchungen und Knickungen des Bleches stattlich und widerstandsfähig herzustellen. Die Gotik liebte deshalb glatte, oft gestreckte Buckelungen, die auch in der Folge blieben, wie sehr ausgeprägt der Willkomm der Maler und Lackierer von 1653 zeigt, mit schön geschwungenem Umriss der Buckel, aber übergrosser Schlantheit des Ganzen. Der flott und energisch gearbeitete Willkomm der Schlossergesellen von 1673 versteckt diese Buckelungen in den Wölbungen seines schweren Akanthusgerankes, beim Pokale der Grützmacher, von 1691, erscheinen sie als flach gewölbte Schilder. Unter dem Einflusse der Antike und ihrer hauptsächlich in Stein überlieferten Vorbilder verflacht das Ornament; der Pokal wird zur Urne, wie man das an den beiden Willkommen der Maler und Lackierer von 1787 sieht.

Eine durch alle Jahrhunderte beliebte Spielerei waren Trinkgefässe in Form von Figuren und anderem Gebrauche dienenden Gegenständen, gern mit Beziehung zum Trinker. Ein solches Stück ist der silberne Willkomm der Schlossergesellen, von 1711, ein Schlüssel. So bizarr die Idee ist, so trefflich ist das zierliche Ornament von Laub- und Bandelwerk.

Zahlreiche Schilder mit den charakteristischen Einfassungen ihrer Entstehungszeit und den Namen ihrer Geber hängen an den meisten Willkommen. Sie sind stets Geschenke einzelner Genossen an die Zunft und recht eigentlich als Sparpfennige gedacht.

Statt der silbernen Zunftpokale wurden auch zinnerne nicht verschmät, die dann wenigstens durch silberne Schildchen erhöhten Wert bekommen konnten. Auch davon einige Beispiele in der Sammlung.

Silberne Schildchen schmückten auch Schützenketten, eine solche von 1633 mit Schildchen jüngerer Jahre aus Morrege bei Breitenberg in Holstein.

Der Luxus der Körperschaften reizte bald auch die Privatpersonen, die meist die Schenker der Silberstücke waren, ihr eigenes Heim mit Prunkgerät auszustatten. Der praktische Zweck tritt da naturgemäss mehr hervor. Nur Fürsten konnten schon frühzeitig mit den bereits angesammelten Schätzen ihrer Städte und Zünfte wetteifern, überholten sie aber weit im 17. und 18. Jahrhundert, wo in den Schlössern ganze Zimmereinrichtungen aus Silber angeschafft wurden. Das war die Blüte des Schaugerätes, das, ohne — selbst nicht festlichen — Gebrauchszweck, nur zur Dekoration diente und daher auch in der Form leicht die Gebrauchsmöglichkeit missachtete, so dass man zu Prunkbuffets kam, deren Silbergerät als reine Dekoration festgeschraubt war. Solche Sachen, soweit noch vorhanden, sind meist im alten fürstlichen Besitze geblieben. Nur bescheidenere Stücke, deren Nutzbarkeit sie bei reichen Bürgern und Bauern durch Generationen hielt, konnte das Museum bisher erwerben. Es ist meist Trinkgerät. Das älteste und ausdrucksvollste sind Becher mit getriebenem Fussornament, vom Bechermantel oft getrennt durch ein aufgelegtes, mit besonderen Zuthaten (Engelköpfen) geschmücktes, tauförmiges Glied. Vom Mündungsrande abwärts ist ein Behangmuster eingraviert. Solche Becher hatten sich als sogenannte Kluffbecher mit entsprechenden Inschriften bis ins 19. Jahrhundert im Besitze der Sondergemeinschaften, Klüfte, erhalten, in die die alten, weitverzweigten Bauerngeschlechter Dithmarschens sich gliederten. Die Beispiele dazu in der Sammlung entstanden zwischen 1580 und 1620 und sind daher geschmückt mit dem Rollwerkornament der deutschen Spätrenaissance.

Oft wurden in die Wände des Gefäßes Münzen eingefügt und geschickt zur dekorativen Wirkung ausgenutzt. Die beiden Becher dieser Art sind aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Auch gebuckelte Becher sind vorhanden, und ein pokalartiger, mit hohem Griffuss, eine Nürnberger Arbeit um 1600, ganz vergoldet und mit leicht getriebenem Rollwerkornament bedeckt; ein gleiches, als Deckel hinzugehörendes Stück fehlt. Solche Doppelbecher waren nicht selten. Oft wurden Pokale aus einer ganzen Reihe verschiedener Tischgeräte zusammengesetzt. Ganze Vergoldung, wie an diesem Doppelbecher und an einem dreieckigen Gewürzbehälter derselben Zeit, war damals die Regel und der beste Schutz gegen das Anlaufen des Silbers. Im 17. Jahrhundert beschränkte man sich mehr und mehr auf Teilvergoldung, im 18. Jahrhundert liess man sie völlig fort.

Im 17. Jahrhundert erscheint neben Becher und Pokal der Humpen, breit und schwerfällig, recht geeignet für das massige, gern mit grossen Blumen durchsetzte Akanthusornament der Zeit. Deckel und Boden solcher Humpen boten geeignete Flächen für die Einlagen von Münzen und Medaillen. Ein Kopenhagener Stück von 1667, mit den ebenfalls modischen Granatäpfelfüssen und der etwas später eingesetzten Münze, führt diese Form aufs beste vor. Ein älteres Stück aus Bremen hat einen etwas breiten, reich profilierten Fussring und graviertes Behangornament. Ein zweiter, kleinerer Humpen aus Kopenhagen, ebenfalls mit Gravierungen, zeichnet sich aus durch besondere Zierlichkeit und die nordischen, Kronen haltenden Löwen als Füsse noch über den Granatäpfeln. Ein weit jüngerer Humpen, von 1751, war Zunftgerät der Maler und Lackierer in Hamburg. Ihn zierte sehr flach getriebenes Rokokoornament und ein aufgelegtes Wappen; die Medaille im Deckel stellt die alte Michaeliskirche dar.

Auch die Deckel der in den Marschen im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Krüge, mit Medaillen oder Monogrammen auf der Fläche, sind hier zu nennen. Es sind

durchgehends städtische Arbeiten mit dem modischen Ornamente der Zeit.

Zwei aus einer Blechplatte getriebene Teller, im Spiegel mit Figuren und Landschaft, umrahmt von Laub- und Bandelwerk, dabei ein ähnlich gearbeitetes Kalenderschild, sind gute Augsburger Arbeiten aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Ebenfalls süddeutsch sind die mit Silberblech überzogenen kirchlichen Bucheinbände, die besten ganz in der Art jener Teller; besonders ausgezeichnet ein vergoldeter Notizbuchdeckel mit farbiger Lackauflage (kaltes Email). Dem Norddeutschen genügten Schliessen und Eckbeschläge, oft gegossen oder in der Filigrantechnik seiner Bauernkunst. Auch davon zahlreiche Beispiele.

Neues Geschirr schuf das 18. Jahrhundert für die warmen aussereuropäischen Getränke. Davon eine Kaffeekanne aus Gothenburg in Schweden, im Umriss und dem unsymmetrischen, getriebenen Ornamente ein treffliches Beispiel des reichsten Rokoko. In dem Rocaille und Blumengerank versteckt allerlei Anspielungen auf die ersten Besitzer oder Schenker, Sinnbilder der Religion und des Kaufmannsstandes. Als Symbol des Inhaltes auf dem Deckelknäufe einige Kaffeebohnen.

Grosse Bedeutung für Tisch und Tafel, für die Ausstattung des Zimmers überhaupt, hatten die Leuchter. Davon zwei Paar aus den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts: das eine, aus Hamburg, noch mit etwas freudlos gearbeitetem Rokokoornament, das andere, aus Amsterdam, bereits im neuen antikisierenden Geschmacke. Dieser Leuchter stellt eine korinthische Säule dar auf hohem Sockel mit steifem Lorbeerbehang und ist gegossen, als ob die derbere Technik dem neuen, wuchtigen Stile angemessener sei. Noch aus der Zeit um 1700 ist ein römischer Kirchenleuchter in Kandelaberform, von der üblichen dreieckigen Grundfläche, im üppigsten italienischen Barockstile sehr sauber getrieben.

Unter dem Kleingerät hervorzuheben sind zwei Kassetten für Schmucksachen und selbst Schmuckstücke besonderer Art. Solche Kästchen waren schon früh-

zeitig beliebt und in ihrer Form gern eine spielende Nachahmung der Truhen. So auch diese beiden, dem 16. Jahrhundert angehörenden Stücke. Das eine ist eine in geometrischem Muster durchbrochene, mit Draht in der Art des Filigrans belegte Arbeit aus Italien, das andere, deutscher Herkunft, schmücken mit mehrfarbigem Schmelz zellenartig gefüllte Ornamentranken über einem vergoldeten Blechkerne.

Anderer Kleingeräte, der Riechbüchsen und Geld-dosen, ist im Zusammenhang mit dem Bauernschmuck der Gegenden, denen sie entstammen, gedacht worden.

Neben Silber und Gold waren andere edle oder seltene Stoffe, Bergkristall, farbige Halbedelsteine, Strausseneier, Kokosnüsse, Nautilusschalen, nicht weniger oder noch mehr geschätzt. Man bildete daraus gern den Körper des Trinkgerätes und fügte nur Fuss und Fassung aus Metall hinzu. Gegenstände der Art, wo der Kunstwert überwog, liessen sich in schlechten Zeiten schlecht zu Gelde machen, nie durch Vernichtung ihrer Form, falls die Fassung nicht zum Einschmelzen reizte. Sie haben sich daher vielfach im Besitz fürstlicher Schatzkammern erhalten. Im Museum nur einige kleine Proben: eine Fruchtschale mit flacher Scheibe aus Bergkristall und vortrefflichem silbervergoldetem Fusse, wohl deutsche Renaissancearbeit des 16. Jahrhunderts. Daneben zwei Becher, ebenfalls aus Bergkristall, bei beiden Fuss und Behälter besondere, durch die silberne Fassung verbundene Stücke. Den älteren, walzenförmigen mit Deckel, ziert eine gravierte Landschaft mit Narziss und Echo, eine Arbeit des Nürnbergers Georg Schwanhardt (1660). Der andere Becher ist schlank tulpenförmig und vierpassig, mit wenigen aufgravierten Blattranken, aus der Zeit um 1700 und den modisch werdenden Trinkgläsern nachgebildet. Eine Schale aus Labradorstein, als Muschel seitlich angedeutet durch eine kleine, nach innen gerollte Volute, mit besonderem Fuss und verkümmerten Griffen in Form drachenartiger Schlangen, ist im 17. Jahrhundert in Deutschland angefertigt.

Von den Schöpf-, Schneide- und Esswerkzeugen ist ein Tortenspan aus Hamburg von 1787 zu nennen, noch Rokokoornament mit lockerem Blumengerank, und eine Bowlenkelle mit langem hölzernen Griffe, ebenfalls hamburgische Arbeit vom Ende des 18. Jahrhunderts, schön getrieben im antikisierenden Geschmacke, auf der Stielhülse ein ganz frei gearbeitetes Bacchuskind, das lustig aus einem Weinglase trinkt. Die Bestecke, nur zum Teil aus Edelmetall, haben einen Reichtum der Form entwickelt, der an anderer Stelle eine selbständige Darstellung verlangt.

Eine Sammlung von Geräten für eine Puppenküche, aus Hamburg und Amsterdam, vom Anfange des 18. Jahrhunderts, beweist, dass der Silberarbeiter auch dem Spielzeug aufmerksam und sorgfältig seine Kunst zuzuwenden wusste.

Besonders ausgestellt ist das jüdische Kultusgerät, meist Silberstücke und bemerkenswerter durch ihren Zweck als ihre künstlerische Ausstattung. Darunter ein Jad, Stift zum Andeuten der Worte beim Lesen der Thora, von 1778, mit reich profiliertem, balusterartigem Griffe; eine Thorabekleidung von 1735 und 1736. Ganz eigentümlich ist eine Riechbüchse von Filigran (aus Prag) in Form eines sechseckigen, dreigeschossigen Uhrturmes auf hohem Fuss. Auf den Ecken einer Galerie Musikanten. Vielleicht rührt manches Stück ohne amtlichen Stempel (Beschauzeichen, der Garantiestempel zünftiger Arbeiten) von jüdischen Silberarbeitern her, aber wohl nicht die besten, denn die Juden wurden zur Zeit des Zunftzwanges nicht als Meister zugelassen und hatten daher kaum Gelegenheit, zu völliger handwerksmässiger Ausbildung zu kommen. Das Ornament dieser Geräte folgt völlig dem allgemeinen, jeweils modischen.

Aber auch der zünftige Goldschmied war stets wenig selbständig in seinen Leistungen gewesen. Anregung und Führung ging von einigen, oft gar nicht zünftig, nicht einmal technisch geschulten Künstlern aus, die vom 16. bis 18. Jahrhundert ihre Erfindungen und Entwürfe für alle Arten kunstgewerblicher Arbeiten massen-

haft im Ornamentstiche als Vorbild und neueste Muster verbreiteten. Die Zünfte hatten stets die Neigung, das Handwerk mehr als die künstlerische Begabung zu fördern. Daher boten nur grössere Städte Entwicklungsfähigkeit für den frei erfindenden Künstler, der im Laufe der Jahrhunderte immer weniger sich an einen bestimmten Zunftzwang binden konnte. In besonderem Ansehen der deutschen Goldschmiede standen als solche Mittelpunkte ihrer Kunst Nürnberg im 16. und 17. Jahrhundert, im 17. und 18. Jahrhundert Augsburg. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stand kaum hinter ihnen zurück die Stadt Hamburg mit der berühmten Werkstatt der Mores. Für deren grosse Kunstfertigkeit zeugen vor allem die in der Kapelle des Schlosses Frederiksborg bei Kopenhagen erhaltenen Werke. Das Hamburger Museum besitzt noch keine ihrer Arbeiten. In diesen Kunstcentren arbeiteten die zünftigen, ausführenden Meister am geschicktesten und selbständigsten, und ihre Werkstattüberlieferung erfreute sich des besten Rufes. Tüchtige Reliefarbeiten, besonders als Ganzes komponierte Einzelteile, wurden gern in Blei abgegossen, um zur Nachahmung und als Erinnerung in der Werkstatt bewahrt zu werden. Eine Reihe dieser auch in der Sammlung vertretenen Abgüsse von silbernen Schalenböden überliefert uns das Andenken an solche, im Original längst verschwundene, höchste, künstlerische Goldschmiedsleistungen ihrer Zeit.

KARL STEINACKER

DAS RELIQUIENBUCH AUS DEM KLOSTER HERWARDESHUDE

DAS Reliquienbuch mit der getriebenen Silberfigur des hl. Johannes Ev. zählt zu den Leihgaben des Hamburger Museums für die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. Aus dieser heraus geziemt sich der Glückwunsch zum Jubelfeste desselben, der zugleich den Dank zum Ausdruck bringen soll für die von ihrem Direktor, Justus Brinckmann, in alter Freundschaft, auf meinen Wunsch, zur Ausstellung geliehenen fünf mittelalterlichen Silberarbeiten: jenes Buch und vier von den acht schönen Servatiusplatten, die bereits im „Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe“ umfanglich beschrieben und zum Teil abgebildet sind. Dem dort weniger ausführlich behandelten Reliquienbuch widme ich hier eine eingehendere Besprechung.

Der ausgehöhlte Kasten von Eichenholz, der jetzt ein Evangeliar mit den vier Federzeichnungen der Evangelistenfiguren aus dem Ende des 12. Jahrhunderts enthält, hatte ursprünglich die Bestimmung, Reliquien zu bewahren, und die der Innenseite des Deckels aufgeklebte Pergamenturkunde aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts bietet jetzt noch ein Verzeichnis der ehemals „sub argentea imagine“ geborgenen Heiligtümer. Dieser Holzkasten, 30 cm hoch, $21\frac{1}{2}$ cm breit, 8 cm dick, ist in rotes Leder gebunden, welches in der Gliederung durch sieben Bünde auf dem Rücken sich zeigt, wie auf der ganzen Hinterseite, die durch Blinddruck rautenförmig eingeteilt, auf den Kreuzungsstellen mit eingepressten Rosetten, in der Mitte mit dem Lamm Gottes verziert ist, ganz im Sinne des spätgotischen Lederbandschmuckes.

Die Vorderseite ist ganz mit einer in Zickzackform streifenförmig auspunktierten Silberplatte bedeckt, die von einem kräftig profilierten, aus rosettenverzierter Kehle und Wulst bestehendem Silberrahmen eingefasst ist, mit Perlistab auf der Höhe und Umschlag über die Schmalseiten des Holzdeckels. In die durch dieses Profil um zwei Centimeter hinuntergeführte Vertiefung der Füllung, deren Eckschmuck je ein achteiliger vergoldeter Metallknopf mit Ranken und Blattausläufern bildet, ist die getriebene Hochrelieffigur des hl. Johannes Ev. gelegt, die auf einer aus dem Achteck flach konstruierten, niedrigen Konsole steht, über welche der rechte (nackte) Fuss eben hervorragt. Auf im Silber belassenen (daher oxydierten) Gewande ist der in der spätgotischen Periode so beliebte Wechsel von Silber und Gold nur in dem vergoldeten Saum vertreten, während das von der linken Hand gehaltene Kelchlein mit seinem sechseckigen Fuss, Pastennodus und Drachen in der Kuppe, durch vollständige Vergoldung ausgezeichnet ist, wie in der Regel das Attribut der Heiligen. Die sorgsamst ciselierten üppigen Haare und der strahlenförmig reich gravierte Nimbus sind gleichfalls vergoldet. Hingegen sind der vorzüglich modellierte Kopf und die gegossenen, etwas spinnig geformten Hände mit Farbe bemalt, und zwar in rötlicher Karnation, durch welche jetzt der Silbergrund stellenweise zu schöner Wirkung hervorguckt. Die etwas kurz gehaltene Figur ist hohl, fast vollrund getrieben, in knapper, aber lebendiger Bewegung; und von grosser Geschicklichkeit zeugt die den Metallcharakter überall wahrende Hammertechnik, namentlich auch die Art, wie der Mantelzipfel über den linken Arm herunterfällt, als Silberlappen aufgenagelt und der Figur hier einen harmonischen Abschluss gebend, zugleich ihre für die Gesamtwirkung so wichtige Breitenentwicklung verstärkend. — Befremdlich ist, dass sich auf den Futterumschlägen keine Reste von Bemalung finden, denn gerade ihnen gönnte das farbenfreudige Mittelalter am liebsten die farbige Markierung, um Unter- und Ober-

gewand desto kräftiger zu scheiden und die Monotonie der metallischen Wirkung, zumal beim Verzicht auf Vergoldung, nach Möglichkeit aufzuheben. Diese Betonung des Futters wurde mit Vorliebe bei den Marmor- und Elfenbeinfliguren angewandt, bei denen die Gewänder in der Regel nur mit Goldsaum oder, in seltenen Fällen, mit Streublumen spärlich verziert wurden. Auf das Metall übertragen begegnet sie in gefälliger Art bei der spätgotischen Agraffe des Berliner Kunstgewerbemuseums, welche im Düsseldorfer Ausstellungskatalog unter No. 222 verzeichnet ist, während die ausschliessliche Kolorierung der Fleishteile sich an dem hochgotischen St. Simeonsreliquiar des Aachener Münsters (Düsseldorf, Katalog No. 201) findet, leider nur in der erneuerten lackigen Art, die als Warnungstafel gegen derartige Restaurierungen hier hervorgehoben sein mag. Bei Metallfiguren ohne natürlichen Glanz, also bei messinggegossenen, wurde wohl auch die vollständige Färbung beliebt, wie bei einem Hochrelief meiner Sammlung (Düsseldorf, Katalog No. 1888). Die Bemalung der Karnationspartien mag an die primitive Art metallischer Umkleidung angeknüpft haben, welche mit dünnem Gold- oder Silberblech eine holzgeschnittene Figur umgab, dasselbe in die Tiefen hineintreibend und Kopf wie Hände im Holz belassend, um sie im Karnationston zu färben. Auch dafür bietet die Düsseldorfer Ausstellung ein Beispiel in der sitzenden Madonna (Katalog No. 537) des Münsterschen Domschatzes, die um 1300 zu datieren sein wird.

Die an dem Reliquienbuch erhaltenen beiden Silberschliessen: oblonge Bänder mit gegossenen Eichenranken in gekörnter Drahteinfassung, sind sehr zierlich und gehören der Ursprungszeit des Deckels an, der um die Wende des 15. Jahrhunderts entstanden zu sein scheint, in der Gegend, in der er verblieben ist.

Geschrieben in Düsseldorf aus der „Kunst-historischen Ausstellung 1902“.

ALEXANDER SCHNÜTGEN

DIE BESTECKSAMMLUNG

BEIM Kleingerät, bei den Bestecken, bei den Werkzeugen u. a., ist eine strenge Scheidung zwischen Mittelmässigem und Vollkommenem besonders wünschenswert, da es an sich nur in geringem Masse die Blicke des Museumsbesuchers auf sich zieht. Die Bedürfnisse des Historikers, der Entwicklungsreihen sucht, brauchen dabei nicht zu kurz zu kommen. Wie in allen Zweigen der Gerätekunst, wird auch unter dem Speisegerät dasjenige am höchsten bewertet werden müssen, das einen typischen Ausdruck seiner Zeit darstellt, eine bestimmte Kultur in vollendeter technischer Ausführung verkörpert, ohne dass darum das Wertvolle von diesem Gesichtspunkte aus immer im Reichen und Glänzenden zu suchen ist. Eine sorgfältige Auswahl von künstlerisch wertvollen Speiseinstrumenten wird jedenfalls eine vielsagende historische Reihe bilden, ja dem Auge des Laien die Geschmacksentwicklung deutlicher vor Augen führen, als eine schwer übersehbare Reihe von Beispielen, in der das Mittelgut das wahrhaft Gute nicht zur Wirkung gelangen lässt.

Wenn die grossen staatlichen Museen von vorwiegend wissenschaftlicher Tendenz zum mindesten in der Aufstellung auf ein Betonen des künstlerisch Hervorragenden hinarbeiten sollen, so müssen die Kunstsammlungen mit geringeren Mitteln von vornherein eine enge Auswahl anstreben. Nur nach einer Seite hin dürfen sie sich Ausnahmen gestatten, soweit es sich darum handelt, das Kunsterbe der engeren Heimat zu einer in sich geschlossenen Gruppe zu vereinigen.

Die Stärke der Bestecksammlung des hamburgischen Museums liegt nicht in einem aussergewöhnlichen Umfang, wiewohl sie unter den Bestecksammlungen Deutsch-

lands mit an erster Stelle genannt werden muss, vielmehr in ihrem Reichtum an erlesenen Stücken und vor allem in der glücklichen Vereinigung von Qualitätskunst und bodenständiger Kunst. Von vornherein hat Brinckmann auch für die Abteilung der Speisewerkzeuge zunächst seltene Stücke gesucht, bei denen sich Schönheit der Bildung mit einem starken Kulturgehalt verband; mit besonderem Eifer war er aber darauf bedacht, ihr gute einheimische Erzeugnisse, Arbeiten aus Hamburg und den Elbmarschen zuzuführen.

Ein besonderer Vorzug der Hamburger Bestecksammlung beruht darin, dass sie die Anfänge der Entwicklung des Esswerkzeugs deutlich vor Augen führt, wenn sie auch von dem Tafelgerät der ältesten Zeiten nur spärliche Kunde giebt. Ein grosser Bronzelöffel mit tiefer Laffe und kräftig geschwungenem Stiel, der in einen Entenkopf ausläuft — das Muster eines zweckmässigen und geschmackvollen Schöpflöffels —, vertritt die Kultur der Hellenen zur Zeit ihrer Blüte. Drei wohlerhaltene Klingen legen Zeugnis ab von der Vervollkommnung und Veredelung, die das Schneidewerkzeug diesseits der Alpen im Bronzezeitalter erfahren hat.

Einige mittelalterliche Stücke entstammen der näheren Umgebung Hamburgs, darunter zwei Dolche und zwei Messer der gotischen Zeit, die im Sachsenwald bei Friedrichsruh ausgegraben wurden. Die eisernen Klingen stecken in Bronzegriffen. Die Dolchgriffe zeigen eine Form, die dem Kenner auffallen muss. Sie bestehen in einem kurzen, runden Stiel, den in der Mitte Holzbelag ziert. Nach oben leicht anschwellend, wird er von einem vasenförmigen Bronzeknauf bekrönt. Auffallend ist die Bildung des Übergangsgliedes an der Klingenwurzel: es teilt sich in zwei beiderseits herauschwellende Polster, die sich unten spiralig rollen. Die Weiterbildung dieser Griffform veranschaulicht ein etwas jüngerer Dolch, der im Baugrund des Gerhofes in Hamburg gefunden wurde. Der vieleckige, oben abgerundete Holzgriff endet hier unten in einer Platte, auf der zwei kräftige, eiförmige Buckel aufsitzen. Die

spitze eiserne Klinge schmückt in Gravierung unter einer von Strahlen umgebenen Wolke ein Schriftband mit dem Spruch: „Dat zal moeten“ („Das soll treffen“), in den Minuskeln des 15. Jahrhunderts. Die polsterartigen oder eiförmigen Buckel am unteren Ende des Dolchgriffes sind, wie Grabsteine dieser Zeit erkennen lassen, eine Eigentümlichkeit der zweiten Hälfte des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie ist bereits auf dem der Mitte des 14. Jahrhunderts angehörenden Grabstein eines Grafen von Orlamünde im Nonnenkloster Himmelskron in Oberfranken ganz in gleicher Ausbildung zu finden, wie bei dem dem Hamburger Boden entstammenden Dolch, und in derselben Form auf dem Grabstein des 1421 verstorbenen Kunz Haberkorn aus der Johanniterkirche zu Würzburg im Bayerischen Nationalmuseum. Eine ähnliche Buckelverzierung zeigt der Dolchgriff auf dem Grabstein des 1369 verstorbenen Conrad von Sauwensheim in der Johanniskirche zu Schweinfurt.

Ein weiteres gotisches Stück aus heimatlicher Erde besitzt das Museum in einem nur teilweise erhaltenen Messer, das mit den Metallteilen seiner Scheide in Colmar a. d. Elbe ausgegraben wurde. Die Zierweise der Gotik kommt in diesem, wohl schon dem 15. Jahrhundert angehörenden Stück zu charakteristischem Ausdruck, obschon die Bildung des Griffes nicht deutlich zu erkennen ist. Auf die drei Bronzeteile der Scheide, Mündungsband, Mittelband und Ortband, sind, zu zweien, dreien und einzeln angeordnet, rautenförmige Schilder aufgelötet, die auf schwarzbraunem Niellogrund Wappenbilder von Holstein, Mecklenburg und Lüneburg zeigen. Ebenbürtig stellt sich diesem ein eucharistisches Messer des 15. Jahrhunderts an die Seite, das in Holbäk in Dänemark gefunden wurde. Sein runder Knochengriff wird oben wie unten von silbernen Bändern abgeschlossen, die am inneren Rande zierliche Kränze von verschlungenen Krabben und auf der Fläche gravierte Schriftbänder mit dem englischen Gruss aufweisen. Auf dem Durchschnitt der runden Haube ist

ein Christuskopf eingraviert, der ursprünglich durch translucides Email schimmerte.

In der Zeit der Hochgotik erfuhren, so viel wir aus Schriftquellen, aus den Inventaren der Fürsten und aus den wenigen erhaltenen Denkmälern ersehen können, die Tafelwerkzeuge zuerst eine vornehmere, künstlerische Ausstattung. Noch besorgen die Finger in der Hauptsache die Zuführung der Speisen zum Munde. Die Gabel ist selbst an der Tafel der Begüterten ein seltenes Luxusgerät und nur in kleinem Format, sowie nur für besondere Zwecke, für Konfekt und Früchte, in Gebrauch. In grösserer Zahl treten kostbare Löffel verschiedenen Zweckes in den Inventaren auf; aber auch sie dienten in der Hauptsache nur zur Zuführung der Nachtschmalkost. Des Messers scheint man sich beim Speisen nicht allgemein bedient zu haben. An Stelle des Bestecks sorgte die Waschschüssel für die nötige Reinlichkeit bei Tische. Das wichtigste und daher oft reicheren Schmuckes gewürdigte Instrument bildete bei Tafel das grosse Vorschneide- und Vorlegemesser, mit dem das Fleisch jedem Gaste zugeteilt wurde. In der Zeit der Hochgotik war das Tranchiermesser, namentlich in Frankreich, eines der elegantesten Geräte des vornehmen Haushalts. Das hamburgische Museum besitzt ein Vorlegemesser von ungewöhnlicher Schönheit. Die breite Klinge zeigt die typische Form; das abgerundete Ende gewinnt durch einen halbkreisförmigen Ausschnitt auf dem Rücken ein sichelartiges Ansehen. Der gedrungene, flache Messinggriff mit seinen abgeschrägten Schmalseiten ist ein Meisterstück gotischer Verzierungskunst. Längliche Perlmutterplättchen, in die in flachem Relief drachenähnliche Tiere eingeschnitten sind, schmücken die Breitseiten, und laufende Blattranken die umrahmenden Messingbänder. Die Bekrönung des Griffes ist beiderseits drachenkopfförmig profiliert und mit einer durchbrochenen Masswerkrosette verziert.

Diesem Vorlegemesser, einer oberitalienischen Arbeit des 15. Jahrhunderts, ist unlängst ein weiteres gotisches

Tafelmesser, aus einem Stück in Eisen geschnitten, an die Seite getreten, das an Schönheit und Eigenart der Bildung seinesgleichen sucht. Es bildete ehemals eine der vornehmsten Zierden der leider so schnell in alle Winde zerstreuten Zschilleschen Bestecksammlung und wurde schon lange vor deren Versteigerung von Privatsammlern wie Museen heiss begehrt. Brinckmann kann es sich als ein besonderes Verdienst anrechnen, dass er das kostbare Stück aus der Versteigerung in Paris dem öffentlichen Kunstbesitz Deutschlands zugeführt hat. Die leicht vorgebeugte Knabengestalt, die, als Halbfigur mit beiden Händen ein Wappenschild haltend, den hermenartigen Messergriff bekrönt, offenbart den Realismus der spätgotischen Epoche, aber auch das Feingefühl eines über das Mittelmaß sich erhebenden Künstlers. Der lockenumwallte Kopf ist von einer seltenen Sorgfalt der Durchbildung; die Art, wie die Halbfigur auf der schräg nach oben gerichteten Platte des Hermenkapitälis auf sitzt, zeugt von einer Künstlerhand, die originelle Lösungen sucht. Das glückliche Massverhältnis zwischen Klinge und Griff, die graziöse Profilierung der spitzen Klinge bekunden eine seltene Feinheit des Geschmacks. Die elegante Schönheit des Messers lässt uns seine Heimat in Frankreich suchen. Wie dem Vorlegemesser, wohnt ihm die suggestive Kraft inne, eine ganze Kultur vor dem geistigen Auge des Kundigen Gestalt gewinnen zu lassen.

Das nämliche kann man von den Arbeiten des 16. Jahrhunderts sagen. Eines jener in Eisen geschnittenen Messer mit Schild haltendem Löwen, auf korinthischem Kapitäl als Griffende und Perlmutterbelag, giebt Kunde von dem Luxus Italiens zur Zeit der Hochrenaissance. Den Zierprunk der französischen Renaissance veranschaulicht ein Löffel von Buchsbaum, dessen Stiel die vornehme Gestalt einer reichgekleideten Dame bildet. Daneben wirken selbst die eleganten Löffel aus dem Regensburger Silberfund bescheiden; beide zeigen hölzerne Laffe und silbernen Griff, der eine eine gotische Fiale als Griffendung, der andere

Mascarons und Rollwerk an den Griffflächen und einen vergoldeten Krieger als Bekrönung.

Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts bürgert sich der Speiselöffel in weiteren Kreisen ein. In Frankreich waren im 17. Jahrhundert selbst Männer von Geist, wie Montaigne, und hochstehende Frauen, wie die Gemahlin Ludwig des XIII., Anna von Österreich, noch nicht durchweg an den Gebrauch von Gabel und Löffel gewöhnt. Die Rücksicht auf eine Modenarrheit, auf die damals beliebten mächtigen Halskrausen, soll zu Ende des 16. Jahrhunderts in Frankreich eine wesentliche Verlängerung des Löffelstiels herbeigeführt haben. Im 17. Jahrhundert wich die runde Laffe der Renaissance allmählich der ovalen Laffe. Die künstlerische Ausstattung des Löffelstiels bewegt sich bis in die Zeiten Ludwigs XIV., in Deutschland teilweise sogar bis tief in das 18. Jahrhundert hinein in den Formen der Renaissance. Eine ganze Reihe silberner Löffel mit statuarischem oder knopfartigem Stielende veranschaulicht dies Festhalten an den Renaissanceformen in charakteristischer Weise. Den Übergang bildet ein langstieliger Löffel aus dem Regensburger Silberfund mit reich profiliertem Knopfende, der auf der Rückseite seiner Laffe innerhalb graviertem Wappen die Jahreszahl 1607 zeigt.

Mit der weiteren Verbreitung von Löffel und Gabel — das vollständige Besteck wird erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemeiner üblich — wächst ihre Mannigfaltigkeit. In der Hamburger Bestecksammlung wird schon durch einzelne Löffel diese dem 17. Jahrhundert eigene Neigung zu mannigfaltiger Ausgestaltung des Esswerkzeugs deutlich zur Anschauung gebracht. Ein deutscher Zinnlöffel, dessen Stiel in einen schildtragenden, knieenden Mann ausläuft und mit dem Spruch „Trink und iss, Gott nicht vergiss“ geziert ist, vertritt die bürgerliche Kultur des späteren 17. Jahrhunderts. Das edle Material des Bergkristalls, das bereits in den Zeiten der Gotik bei kleinen Gabeln und Löffeln gern als Material für den Griff verwendet wurde, vertritt ein zierlicher Löffel, dessen Stiel aus kugel- und

birnförmigen Gliedern und silbernen Manschetten gebildet wird. Die Mitarbeit der Holz- und Elfenbeinschnitzer an der Ausschmückung des Löffels veranschaulichen u. a. ein solcher mit freigeschnitzter Figurengruppe (Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis) an geschweiftem Holzgriff, sowie zwei von jenen reichgeschnitzten, niederdeutschen Hostienlöffeln aus Birnbaumholz, die mit ihrem primitiven biblischen Figurenschmuck beinahe an gotische Formensprache erinnern und doch erst um die Wende des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Zwei Löffel von italienischer Herkunft verkörpern die Mischung verschiedener edler und unedler Stoffe an ein und demselben Stück. Ihre Stiele sind aus Teilen von Silber, gefärbtem Elfenbein, Holz, Gagat und Achat, von den Laffen die eine aus Perlmutter, die andere aus einer Muschel gebildet.

Der Besitz an Bestecken des 17. und 18. Jahrhunderts ist von imponierendem Umfang und von seltener Mannigfaltigkeit. Unter den älteren Bestecken mit silbernen Griffen werden diejenigen mit figürlichen und ornamentalen Gravierungen in der Art des Theodor de Bry vom Beginne des Jahrhunderts den Kenner immer in besonderem Grade anziehen, nicht allein durch die Anmut und den Reichtum ihrer minutiös feinen Gravierungen, in denen die Zierweise eines der eigenartigsten Ornamentstecher der Zeit zu uns spricht, sondern auch durch die Eleganz ihrer Umrisse. Das Hamburger Museum ist so glücklich, ein Besteck dieser Art von besonderem Reichtum der gravierten Verzierung im alten Lederfuttural zu besitzen. Es war eine der auffallendsten Erscheinungen der vorjährigen Auktion Habich. Die Griffflächen zeigen in Arkaden die Tugenden, die rollwerkartig ausgeschnittenen Griffhauben Blumenranken und Embleme. Der Messergriff verbürgt, dass das Besteck einst einer Esther Brisance bei Tafel diene. Derselben Gattung gehören noch zwei einzelne Messer und eine einzelne Gabel an. Das eine Messer, aus der Sammlung Zschille, wurde laut Inschrift für Frau Gesche von Eitzen angefertigt.

Die der Gravierung verwandte Niellotechnik findet sich an einem zierlichen silbernen Besteck der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit barocken, laufenden Blattranken auf den Griffflächen und vergoldeten und niellierten Rosetten an beiden Seiten der Griffhauben. Die Gabel zeichnet sich durch eine überaus feine Profilierung ihres schlanken stählernen Stieles und ihrer Zinkenwurzel aus.

Die Verzierung des Besteckgriffes mit buntem Email zeigt die Hamburger Sammlung in zwei besonderen Arten, die beide der Zeit Ludwigs des XIV. eigentümlich sind: in der Verbindung mit Filigranverzierung einerseits und andererseits in Verbindung mit in Silber gepressten, erhabenen kleinen Blättchen, Blüten und Köpfen. Die letztere Zierweise darf als eine Specialität Sachsens gelten, da die damit ausgestatteten Stücke häufig an Griff und Klinge mit den Kurschwertern signiert sind. Die Eleganz dieser Bestecke, die antikische Bildung der silbernen, in buntes Email gebetteten Köpfchen und Figürchen, der Prunk ihrer Ausstattung, das alles lässt annehmen, dass sie in der sächsischen Residenz, in der Nähe des Hofes hergestellt wurden. Die Hamburger Sammlung besitzt zwei hervorragend schöne Messer dieser Gattung. Das kleinere steckt in einer Scheide, die ebenfalls mit gepressten Silbereinlagen in Email geziert ist. Von schwarzem Emailgrund heben sich barocke silberne Ranken ab; die Mitte jeder Seite nimmt ein silberner Schild mit dem kursächsischen Wappen ein, darüber ist ein behelmter Kopf, darunter ein Putto in die Ranken eingeordnet. Der Griff des Messerchens zeigt zwischen silbernen Ranken auf schwarzem Emailgrund als Hauptschmuck das Medaillonporträt des Grossen Kurfürsten mit der Unterschrift: Frid. Wilh. D. G. M. F. El. in Silberpressung. Die Haube zieren in Gravierung die Kurschwerter. Bei dem anderen Messer bilden den Hauptschmuck des runden Griffes silber-vergoldete Engelköpfchen auf ovalen, hellblauen Emailfeldern, inmitten von silber-vergoldeten Ranken auf weissem Emailgrund. Die Verbindung von Filigran und Email bringt ein Be-

steck zur Anschauung, dessen runde Griffe mit spirraligen Blütenranken in buntem Zellenemail und gemaltem Email umwunden sind.

Mit der Mannigfaltigkeit der Materiale und der Verzierungsarten wuchs auch die Mannigfaltigkeit der Formen und Ziermotive. Phantasie, Laune und Humor vereinigen sich, die Griffe auszugestalten. Die Freude an figürlicher Ausschmückung der Griffe, die schon im 16. Jahrhundert stark war, spottet aller Schranken und führt oft zu spieligen Bildungen. Während früher meist nur die Bekrönung des Griffes figürlich gebildet wurde, gewinnt jetzt der ganze Griff figürliche Gestalt, wie es ein silbernes Besteck zeigt, dem eine Caritas und eine Justitia als Handhaben dienen. Neben der Neigung zu phantastischen Bildungen geht seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein gesundes Streben nach zweckmässiger, einfacher und dabei künstlerisch vornehmer Bildung der Griffe einher. Als eine der vernünftigsten und handlichsten Formen bildet sich der leicht geschwungene Griff mit spirralig zurückgebogener Haube aus. Die Haube ist bald als stilisierter Tierkopf, bald als reine Volute gebildet, der sich nicht selten ein Akanthusblatt anschmiegt. Die in diesen Variationen abgewandelte Grundform ist heute noch entwicklungsfähig.

Neben den leicht geschwungenen und haubenförmig endenden Besteckgriffen empfehlen sich die gleichzeitigen runden, zopfig gedrehten durch besondere Handlichkeit, namentlich dann, wenn ihre spirraligen Windungen in Guirlanden von Blumen, Früchten und Blattwerk bestehen, wie es zwei silberne Bestecke veranschaulichen. Zu dem einen gehört eine silberne Scheide, die in Hochrelief mit üppigen, barocken Blumenranken umkleidet ist.

Die Bronzegriffe des 17. Jahrhunderts sind in der Gestaltung den gleichzeitigen silbernen Griffen sehr ähnlich. Eine typische Form, die bereits im 16. Jahrhundert in Italien vorgebildet wurde, zeigen zwei Bestecke mit spirralig gedrehten Bronzegriffen und Chimären- oder Greifenköpfen als Griffendung. Neben

dem geschnittenen gewinnt im 17. Jahrhundert der in Silber oder Gold tauschierte Eisengriff grosse Beliebtheit. Ein Taschenbesteck zum Zusammenklappen vertritt diese Gattung.

Die schnitzbaren Materiale, wie Holz, Elfenbein, Horn und Knochen, lockten naturgemäss zu figürlicher Bildung des Griffs. Ein originelles Besteck zeigt, wie der denkende Elfenbeinschnitzer die drei Griffe eines Besteckes derartig figürlich bildet, dass sie sofort als ein Ganzes zu erkennen sind. Dem Messer und der Gabel dienen Freifiguren von Adam und Eva als Handhaben, dem ganz in Elfenbein geschnitzten Löffel der von der Schlange umwundene Baum der Erkenntnis. Ein anderes Besteck zieren Elfenbeingriffe in Gestalt von antikanischen Herrschern.

Das charakteristische Friesieren unscheinbaren Materials mit edlem, das Verfahren, durch Einschlagen von Silberstiften und von in Silber gepressten kleinen Rosetten, Blättchen und Vögeln dem schlichten glatten Horn- oder Holzgriff eine gewisse Eleganz zu geben, wird durch mehrere Beispiele zur Anschauung gebracht, ebenso die mannigfaltige Verarbeitung von edlem Gestein zu Besteckgriffen. Nicht weniger als fünf Bestecke zeigen Achatgriffe verschiedener Färbung, wovon zwei sich durch eine besondere Verzierung der silbernen Zwingen auszeichnen. In dem einen Fall stecken die achtkantigen Achatgriffe in kelchförmigen Zwingen, deren Felder mit Blumenmalerei in buntem Email geziert sind. In dem anderen besteht der Schmuck der Zwingen in silbergefassten roten, grünen, blauen und weissen Steinen; als Bekrönung dient eine Blüte von solchen, an der Zwingen sind sie zu Blütenranken gruppiert. Den Kristallgriff bringt ausser dem bereits angeführten Löffel auch ein Besteck in Lederseide zur Anschauung, dessen silberne Zwingen und Rosetten bunt emailliert sind.

Den Bernstein vertritt ein Besteck aus Messer und Gabel, dessen elfenbeinerne Griffe in der schwungvollen Freifigur einer Nereide enden, die einen Delphin

auf der Schulter trägt. Die Bernsteinplatten des Griffs lassen neben winzigen figürlichen Elfenbeinschnitzereien auch Sprüche in Goldschrift durchschimmern. Die üblichen antikischen Imperatorenköpfe zeigen die Bernsteingriffe eines wohlerhaltenen Satzes von sieben Messern, zu dem eine mit Pressung verzierte Leder-scheide gehört.

Die leichtere Formenauffassung des Rokoko hat im Tafelgerät selten einen so präzisen und anmutigen Ausdruck gefunden, wie in den aus Rehkronen geschnitzten Besteckgriffen mit ihren grotesken Köpfen und Fratzen. Es steckt in diesen launigen Köpfen, in denen die Kunst des Schnitzers mit den Zufälligkeiten der natürlichen Bildung zu eigenartigem Reiz verschmilzt, etwas von der Grazie der Porzellanplastik jener Zeit.

Die Hamburger Sammlung führt diese Griffbildung in einer Gabel, einem Besteck und zwei Griffen vor Augen. Bei den letzteren hat der Schnitzer die Ausfransungen der Geweihrinde in origineller Weise benutzt, den Köpfen Pelzmützen aufzusetzen. Die künstlerische Bedeutung der vornehmsten Griffgattung des 18. Jahrhunderts, des Porzellangriffs, kommt in verschiedenen frühen und späteren Erzeugnissen der Meissener Manufaktur zum Ausdruck.

Noch ist mit kurzen Worten der Arbeiten zu gedenken, die in Hamburg und seiner näheren und weiteren Umgebung, in den niederelbeschen Marschen und im Holsteinischen ihre Heimat haben. Eine stattliche Gruppe bilden die silbernen Löffel des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts. Der Stadt Hamburg entstammt nachweislich nur ein kleiner Teil. Die meisten sind in den Marschen der Niederelbe erworben, vornehmlich in der Wilstermarsch und in Dithmarschen.

Die Löffel zeigen eine ganz ausgeprägte Eigenart. Einzelne Ziermotive erweisen sich durch mehrfache Wiederholungen als typisch. Hier mögen nur die auffälligsten Typen kurz charakterisiert werden. Ihre genauere Lokalisierung muss weiterer Spezialforschung überlassen bleiben.

Von den silbernen Speiselöffeln gehen drei auf Hamburg zurück, die zwei verschiedene Typen darstellen. Bei zweien, von denen der eine 1692 datiert ist, setzt sich der Stiel aus plastischen Ohrmuschel-motiven zusammen; die Laffen zieren auf der Rückseite gravierte Blumenranken, die vom Stielende herabzuhängen scheinen. Bei einem dritten Löffel aus Marne in Dithmarschen endet der Stiel in einem kurzen Thyrsusstab mit drei Pinienfrüchten, der von einer Hand gehalten wird. In dieser Stielform liegt eine besonders reiche Ausgestaltung eines Typus vor, der einfacher noch bei drei Löffeln wiederkehrt, von denen der eine die Jahreszahl 1684 trägt. Ein dritter auffälliger Griff-typus ist in vier silbernen Löffeln und einem Griffmodell aus Blei ausgeprägt. Der durchbrochene Stiel besteht hier in zwei genarbten Ästen, die sich in zopfartiger Verschlingung umeinander ranken. Die Bekrönung des Stieles bilden ziemlich grosse Figuren im Renaissancegeschmack: zwei sich umarmende anti-kische Kriegergestalten, eine Veritas mit Spiegel, eine Caritas und eine Karyatide über Löwenmaske.

Im ganzen zeigen diese Löffel ziemlich elegante Formen, die aber doch eine gewisse Derbheit nicht verleugnen können. Ein mehr städtischer Geschmack kommt in einem silbernen Löffel des Louis XVI.-Stiles mit der Marke von Tondern zum Ausdruck.

In den Marschen war im 18. Jahrhundert noch eine besondere Löffelform, der Anhängelöffel, heimisch. Er kennzeichnet sich durch einen kurzen, stark nach rückwärts gebogenen Stiel, der bisweilen als Karyatide endet und mit freigearbeiteten Tierfigürchen (vor allem Vögeln) verziert ist, und tiefe, teils gebuckelte, teils gravierte Laffe. Diese zierlichen Löffelchen dienten zum Abschöpfen des Rahms von der Milch.

Die Bestecke mit Filigranschmuck dürfen als eine Specialität der niederelbischen Marschen bezeichnet werden, wenn sie auch keineswegs auf diese beschränkt waren. Das Filigranbesteck, in elegant ausgestattetem Etui, bildete noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts

in den Marschen ein beliebtes Geschenk des Bräutigams an die Braut. So ist es kein Zufall, dass das hamburgische Museum nicht weniger als sieben vollständige Bestecke mit Filigranverzierung besitzt. Ihre runden Griffe umspielen in Silberfiligran spiralig aufsteigende Ranken, die mit Rosetten oder auch nur mit spiraligen Verästelungen besetzt sind. In einigen Fällen sind auf die Endungen der Griffe symmetrische Monogramme in Golddraht aufgelegt. Zwei dieser Bestecke aus der Wilstermarsch weisen die Jahreszahlen 1799 und 1809 auf. Ihre Etuis sind mit rotem Lackpapier bezogen, das mit Goldpressung verziert und mit kolorierten Bilddrucken belegt ist.

Die Pracht und Vornehmheit ihrer Ausstattung lässt in allen diesen für Hamburg besonders wichtigen Arbeiten eine ländliche Kultur von aussergewöhnlicher Bedeutung ahnen. Wie in der Gesamtausstattung seines Hauses und seines Wohngemachs, wie im Möbel, in den Öfen und in der Herdausstattung, so konnte sich der Marschenbauer auch im Speisegerät einen Luxus gestatten, wie er sonst wohl kaum in einer ländlichen Kultur anzutreffen ist. Dass Brinckmann so zielbewusst auch diese Denkmäler aufsucht, die von der jetzt immer mehr verblassenden Kultur der engeren Heimat Kunde geben, ist ihm hoch anzurechnen. Gerade in dieser Richtung hat er vorbildlich gewirkt, und gerade nach dieser Seite hin sollten diejenigen, die berufen sind, für die Öffentlichkeit Kunst zu sammeln, seinem Beispiel folgen, mag die Ausbeute an edlerer bodenständiger Kunst anderwärts eine noch so bescheidene sein.

ALBRECHT KURZWELLY

DREI ELFENBEIN-MADONNEN

AM eindringlichsten und tiefsten kann wohl der Lehrer auf den Lernenden wirken, wenn er das, was er ihm giebt, der Quantität nach, das heisst in der Zahl der Objekte, möglichst beschränkt, dagegen im Gehalt, in der Ergiebigkeit an anregenden und aufklärenden Elementen, mit möglichstem Reichtum ausgestaltet. Das schnelle Hinübergleiten von einem Gegenstand zum andern ist bei der grossen Menge am beliebtesten, weil es am bequemsten ist; wo das Denken an den geringsten Widerstand stösst, biegt es eben ab und setzt sich an etwas anderes und dann wieder an etwas anderes. Damit aber wird die Oberflächlichkeit gefördert, einer unwürdigen Neugier gehuldigt und eine wirkliche Bildung verhindert. Der gebildete Mensch braucht feste Massstäbe für alle Dinge, und wer ihm solche Massstäbe am klarsten und eindrucksvollsten vor Augen und Verstand führen kann, ist sein bester Lehrer. Wesentlich ist es, dass ein solcher Massstab ein Mass für viele Dinge ist, und dass der Gegenstand, der dazu dienen soll, in seiner Einheitlichkeit als Typus für eine bestimmte Form menschlichen Denkens oder Schaffens doch möglichst viele Symptome, viele Angriffspunkte zur Erkenntnis und damit zur Vergleichung mit anderen Erscheinungen bietet. Gelingt es dem Lehrer, solche massgebende Typen dem Lernenden einzuprägen, so hat er ihm die beste Handhabe gegeben, später selbständig zu urteilen.

In erster Linie lehrt auf diese Weise der Museumsleiter, der nicht durch Zahl und Wiederholung seiner Gegenstände wirken möchte, sondern durch einzelne, sorgfältig ausgewählte, reichhaltige, typische Beispiele. Eine solche Konzentration treibt auch das Publikum zum tieferen Eingehen. Dass es sehr viel schwerer ist,

dies Prinzip durchzuführen, denn es als richtig aufzustellen, wird häufig nicht anerkannt. Es gehört nicht nur dazu, das Gute von dem Mittelmässigen zu unterscheiden, sondern noch mehr, zu warten, den richtigen Moment des Kaufens abzapassen, billige, aber nicht charakteristische Dinge abweisen zu können.

Brinckmanns Geschick ist gerade darin zu bewundern, dass er die Gelegenheiten ausnutzte, nach irgend welcher Seite hin, durch solche einzelne Stücke Lücken auszufüllen, bestimmte Techniken, Stile, Zeitanschauungen lebhaft zu repräsentieren. So führte ihn 1893 der Verkauf der Sammlung Spitzer dazu, für die mittelalterliche Madonnenstatuette zwei Beispiele zu erwählen, die beide nicht nur in ihrer Weise charakteristisch sind, sondern auch zu den vollendetsten ihrer Art gehören. Und nachdem dieser gute Griff einige Jahre darauf durch die Erwerbung einer noch älteren Madonnengestalt ergänzt wurde, war mit einem Schlage eine grosse geschichtliche Epoche für den Besucher des Museums ausgefüllt, ihm inhaltlich und formal das mittelalterliche Ideal in seinen Hauptwandlungen in charakteristischer Gestalt vorgeführt, in der Phase zum Altertum rückblickender Abhängigkeit, dann in selbständiger nordländischer Ausgestaltung auf der Grundlage des Alten, und endlich in einer dem Mittelalter und den unklassischen Gegenden ganz eigenen Blüte. Byzantinisch, romanisch, gotisch sind die Schlagworte, doch mit ihnen allein ist natürlich dem Besucher nicht genügt. Er lernt vor diesen Stücken gerade die Hülle solcher Zeichnungen mit lebendigem Inhalt füllen.

In der ersten Maria sieht er eine antike römische Matrone; unter dem weiten Mantel, der über den Kopf gezogen ist, erblickt er noch die spätrömische Frisur, noch sind die Faltenmotive über der Schulter und der Fall der Mantelenden antik, und aus derselben Quelle stammen noch die gross geöffneten Augen, die bewegten Augenbrauen und Nasenflügel. Aber alles ist erstarrt, das Gesicht ist leblos, der Faltenwurf hart und unfrei. Es ist ein versteinertes Götterttypus geworden, wie er in

zahlreicher Wiederholung vom 10. bis 12. Jahrhundert im byzantinischen Reich hergestellt und im Abendland verbreitet wurde. Allerdings zeigt das Hamburger Stück das Andachtsbild nicht in seiner vollständigen Umgebung, es ist ursprünglich keine Freifigur gewesen, die überhaupt in Byzanz vermieden wurde, sondern ein Relief, und ist nur aus dem leeren umgebenden Elfenbeingrund, der vermutlich zerbrochen war, herausgeschnitten. Vordem stand die Jungfrau, wie ihre zahlreichen Ebenbilder, auf dem Mittelstück eines kleinen Flügelaltars, und über ihr war in flacher, durchbrochener Arbeit ein Baldachin geschnitzt, während die beiden Flügel kleinere Heiligenbilder schmückten. Aber schon im Mittelalter selbst hat man im Abendland häufig diese Teile getrennt und sie vereinzelt verwandt. So erwächst kein allzu grosser Schaden aus dieser Isolierung, gerade wenn wir das Bild als Kunstobjekt des abendländischen Mittelalters betrachten. Als man es im 11. Jahrhundert einführte, traf diese ceremonielle, übersinnliche Gestalt verwandte Neigungen im Abendland, wo die Marienverehrung erst im Keime lag. Im Christkind war alles Kindliche geschwunden, wie ein Erwachsener war es in Tunika und Mantel gekleidet, die Rechte segnet, die Linke hält die Schriftrolle, die den Lehrenden charakterisiert, und die Madonna, die ihn gleichsam dem Gläubigen nur vorträgt, erhebt die rechte Hand ehrfurchtsvoll vor die Brust.

So übernahm das Abendland das Marienideal um die Wende des ersten Jahrtausends als ein erstarrtes Nachbleibsel der Antike, und erst allmählich hauchte es ihm das eigene Leben ein. Was die mittelalterliche Phantasie an Schönheit, an mystischer Gewalt erdachte, häufte sie auf die Gestalt der Maria. Als eine Königin mit goldener Krone und von holder Schönheit, mit Haar, das in sanften Wellen herabfloss, so wie das Märchen seine gute Fee ausspinnt, dachte man sich die Mutter Gottes, mit weichen Gesichtszügen und freundlichem Blick. Und zu ihren Füßen liegen der Löwe und der Drache, die Schreckgespinste mittelalterlicher

Gewissensangst, aber sie sind machtlos, denn die gute Fee tritt sie mühelos zu Boden. Auch das Christuskind ist jugendlicher und freundlicher geworden und hält einen Blumenstrauss in der Hand, der zeigt, dass es sich an denselben farbigen und duftigen Naturgebilden freut, an denen auch ein gewöhnliches Menschenkind sich freut. Aber das Göttliche ist nicht verloren gegangen. Voller Würde thront die Madonna, gerade aufgerichtet, noch erhebt sie die Hand in leiser Andacht, und das Christuskind segnet wie früher. Selbst in der Stellung des Kindes und der Art des Tragens vernimmt man noch die Anklänge an die alte byzantinische Komposition, aber alles ist freier geworden und gelockert, und die Kleidung, die ebenso wie früher aus Tunika und Mantel besteht, erscheint dem Auge doch als eine andere, denn sie hat Strenge und hierarchischen Zwang aufgegeben, enthüllt die Formen des Halses und des am Rock sich abzeichnenden Busens, und in weichen Falten fließt der Mantel über die Knie der Sitzenden zur Erde. Es war schönster Frühling bei den Völkern nördlich der Alpen, als dies Madonnenideal erwuchs, es war die Zeit, wo Walther von der Vogelweide seine Lieder sang und die Epen von den Nibelungen, vom Gral und der Tafelrunde gedichtet wurden.

Und als es dann Sommer wurde, da war eine neue Blüte aufgegangen, zuerst in Frankreich und dann in Deutschland. Es war die jugendliche, mädchenhafte Mutter, die sich ganz ihrem Kinde widmet, die zierlich höfische Dame des 13. und 14. Jahrhunderts. Das Kind wendet sich der Mutter zu, legt die Hand auf ihre Schulter und streckt ihr die andere entgegen, als wollte es zum Kuss emporgehoben werden. Mutter und Kind blicken sich lächelnd in die Augen und der Beschauer ist für sie nicht mehr vorhanden; das Kind kehrt ihm den Rücken, es segnet nicht mehr. Der antike, über den Kopf geworfene Mantel der Madonna ist zerfallen in ein Kopftuch des 13. Jahrhunderts und einen zeitgenössischen Mantel mit Brustschnur, und das Kind ist nur mit seinem Hemde bekleidet. Maria biegt den

Oberkörper zur Seite und den Kopf wieder etwas dem Kinde zu, als wolle sie es so recht eindringlich betrachten, und ein graziöser, wiegender Rhythmus ist dadurch in die Gruppe gekommen, wie er aus dem Stile der Zeit hervorwächst. Alles Hierarchische ist geschwunden, das Göttliche zusammengeschrumpft, das rein Menschliche dringt vollständig an die Oberfläche, und die weltliche Madonna, welche man der Renaissance im Gegensatz zum Mittelalter zuzuschreiben liebt, ist im wesentlichen Inhalt keine andere als diese gotische.

So durchheilt der Beschauer die drei Phasen des Mittelalters, wenn er diese drei Stücke mustert; er lernt ihren Stil kennen, den gealterten byzantinischen, den lebensuchenden, breiten, spätromanischen und den von selbständiger Kraft bewegten gotischen, und er lernt zugleich die Gedanken der Zeit. Vom Stereotypen über das Romantische zum Natürlichen liegt die Entwicklungsreihe vor ihm.

Auch ist es kein Zufall, dass es gerade Madonnen aus Elfenbein sind. Die Skulptur des frühen Mittelalters wird gerade durch das Elfenbein am besten repräsentiert, da monumentale Plastik wenig vorhanden und aus der Kleinkunst die Metallarbeiten zumeist umgeschmolzen sind, während das Elfenbein, da es als Material wertlos und zugleich dauerhaft ist, in grösserer Vollständigkeit den Wechsel der Zeiten überdauert hat.

So trifft für den aufmerksamen Besucher die Wahl dieser Stücke genau die fruchtbarsten Aussaatstellen der Erkenntnis.

ADOLPH GOLDSCHMIDT

SÜDDEUTSCHE UND AUSSERDEUTSCHE MÖBEL UND HOLZSCHNITZEREIEN

WENN auch die Abteilung der Möbel und Holzschnitzereien infolge einer zielbewussten Konzentration der zur Verfügung stehenden Mittel und Kräfte auf heimische Arbeiten vornehmlich ein niederdeutsches Gepräge hat und die hier in seltener Vollständigkeit und Güte vereinigten niederdeutschen und niederländischen Arbeiten den Stolz des Museums bilden, so ist doch zugleich auch dafür Sorge getragen, die süddeutsche und ausserdeutsche Art wenigstens soweit in der Sammlung zur Geltung zu bringen, dass die Besucher des Museums ein zusammenhängendes und geschlossenes Bild von der Entwicklung der Möbel- und Holzverzierungskunst seit dem Ausgange des Mittelalters empfangen. Dazu bedurfte es typischer Stücke, zu deren Erwerbung oft eine vieljährige Suche nötig war. —

Wichtig schien es, Italien, die formenfrohe Heimat der Renaissancedekoration, kräftig hervortreten zu lassen. Das für Italien bezeichnende Möbel ist die Truhe, die nicht nur durch reichen Schmuck, sondern zugleich durch die weiche Gliederung ihrer Teile ausgezeichnet ist. Sie ist durch eine Reihe vorzüglicher Arbeiten aus dem Beginn und dem Ausgange des 16. Jahrhunderts vertreten, teils vollständige Stücke, teils Vorderplatten, die an den Truhen als der Hauptträger künstlerischen Schmuckes erscheinen, dessen Ausführung entweder durch Schnitzerei, Einlegearbeit oder Malerei geschah, und dessen am häufigsten wiederkehrendes Motiv zu einem mittleren Wappenschild symmetrisch angeordnete und in reich geschwungene

Akanthusranken auslaufende Wappenhalter sind. Mit der den frischen Zug des Schnitzmessers zeigenden und von glättender Überarbeitung freien Schnitzerei verbindet sich gerne massvolle Vergoldung. Die Wappen wurden gewöhnlich bunt aufgemalt. Diese Malereien sind meist der Zeit zum Opfer gefallen, so dass die Schilder leer erscheinen. Von den vorhandenen Arbeiten stammen mehrere aus dem zielustigen Venedig, dessen Einfluss auf den Charakter der deutschen Frührenaissance-Ornamentik immer deutlicher zutage tritt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts tritt die frei geschweifte Blattranke mehr und mehr zurück, und erobert sich die aus kräftigem Rollwerk gebildete Kartusche das Feld. Gerne wurden dabei die Kartuschenfelder mit figürlichem Bildwerk geschmückt. Beispiele hierfür bieten eine venezianische Vorderplatte mit einer Orpheusdarstellung und eine Bologneser Truhe mit der Darstellung Coriolans und seiner Mutter. Rein figürliche Holzschnitzereien kommen in der italienischen Kunst verhältnismässig selten vor. Sie gab meist anderen Materialien den Vorzug. Ein Beispiel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet eine knieende Madonna lombardischen Ursprungs, die, reich polychromiert, einst den Teil einer Krippe bildete. — Ein bei der Ausstattung der Truhen beliebtes Schmuckmittel war die Einlage einer weissen Kittmasse in die ausgeschnitzenen, gern als zierliche Arabesken gezeichneten Ornamente. Diese Schmucktechnik findet sich auf zwei Truhen, auf der einen in Verbindung mit Holzeinlegearbeit, der sogenannten Intarsia. Als deren Hauptvertreter erscheinen drei grosse, wahrscheinlich einer Sakristeivertäfelung entstammende Füllungstafeln, die nach Art der Arbeiten Giovannis da Verona das Bild halb oder ganz geöffneter und mit Gegenständen aller Art gefüllter Schränke vortäuschen. Auch das den Vorgänger der Intarsia bildende Holzmosaik ist vorhanden, im Spitzbogenfeld mit geschnitzter Masswerkverzierung. Was im 16. Jahrhundert die Truhen, bedeuten künstlerisch im 17. die Kabinette oder Kunstschränke. Aus einem solchen

stammen die mit der Vertreibung aus dem Paradiese und Kains Mord geschmückten beiden Ebenholzfüllungen, mit peinlicher Sauberkeit und Feinheit behandelte glatte Schnitzereien, welche erkennen lassen, dass an die Stelle einer urwüchsigen Kunst das Virtuositum getreten ist. — Bis zu welcher technischen Vollen- dung es die späteren Holzschnitzer brachten, beweist das mit reichstem ornamentalen und figürlichen Schmuck versehene Reliquiar der heil. Innocentia, das, als Altar- schmuck dienend, an seiner Front mit grösster dekorativer Pracht durchgebildet ist. Lebhaft kontu- riert und mit einem von Putten gehaltenen Kreuz ab- schliessend, zeigt es in kräftig geschweifter Umrah- mung eine in feiner Flachschnitzerei ausgeführte Gruppe schwebender Engel, von denen drei ein Medaillon mit der Darstellung des Martyriums der Heiligen halten. Alle Teile klingen zu einem geschlossenen Accord kräftig zusammen. Das dem Beginne des 18. Jahr- hunderts angehörende Stück ist eine Schöpfung des vornehmlich in Venedig und Rom thätigen Andrea Brustolone. — Eine virtuose Behandlung zeigt, wie diese späteren italienischen Sachen, auch eine aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts stammende, auf italieni- scher Grundlage geschaffene portugiesische Truhen- vorderplatte, deren an dünnen Spiralen sitzendes, über- aus kräftiges Blattwerk zu starken Schattenwirkungen tief unterschritten ist. Beispiele der mit orientalischen Elementen durchsetzten portugiesischen Kolonialkunst bieten zwei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörende Kabinette, deren aus Ebenholz und Elfen- bein bestehende Einlagen Ranken mit starker Betonung des Linearen zeigen. Etwas älter als diese ist ein spani- scher Kunstschränk, in dessen die Innenseite des Deckels hüllender Intarsiamusterung noch die alte mau- rische Weise anklingt.

Während in Italien erst die Renaissance das Holz künstlerisch zur Geltung brachte, waren in Tirol, der Schweiz und Deutschland die Möbel- und die Holz- verzierungskunst schon durch die Gotik zu hoher Blüte

gebracht worden. Frisch und fröhlich entfaltetete sich unter der Hand der spätgotischen Holzschnitzer das Ornament. Bezeichnend für den Süden Deutschlands und Tirol ist das ausgestochene Ornament, das durch Austiefung des Grundes gebildet und durch geschickte Polychromierung von diesem deutlich abgehoben wurde. Beispiele dieser Art sind eine mit der Inschrift: „Der Kasten gehört sant Urbens prwderschafft 1517“ versehene schmale Schrankwand und eine mit Rebenranken geschmückte Tiroler Truhe, welche als spätere Zuthat die Jahreszahl 1579 trägt. Die Ornamentation ist ganz frei von italienischen Einflüssen, während an einer kleinen, aus Welsch-Tirol stammenden Truhe diese deutlich erkennbar sind. Mit schönen Eisenbeschlägen versehen, weist sie an der inneren Deckelseite Einlegearbeit auf. Häufiger als an der italienischen erscheint an der Tiroler und der süddeutschen Truhe die Intarsia, auch begnügt man sich hier im allgemeinen nicht mit der einfachen Kontrastwirkung heller und dunkler Holz-töne, sondern zieht polychrome Wirkungen vor, wie es eine der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörende, aus Ulm stammende Truhe erkennen lässt, auf deren Vorderplatte die beiden grossen mauresken Füllungsornamente an braunen Ranken sitzende, grüne Blätter zeigen. Die der deutschen Holzverzierungskunst von jeher eigene Farbenfreudigkeit spricht auch aus einem kleinen Kästchen Nürnberger Ursprungs vom Jahre 1563, mit einem bunten Blütenzweig auf der Vorderseite.

Schon früh machte sich in der Nürnberger Möbel- und Holzverzierungskunst der Einfluss Italiens geltend, wenn auch Veit Stoss, Nürnbergs grösster Holzschnitzer, davon ziemlich unberührt geblieben ist. Dem künstlerischen Zuge, der im Jahre 1507 Peter Vischer dazu trieb, seinen 19 Jahre zuvor geschaffenen gotischen Entwurf zum Sebaldusgrabe mit italienischen Formenelementen zu durchsetzen, folgten auch die übrigen Kunsthandwerker. Einen bedeutenden Anstoss nach dieser Richtung erhielt die Holzverzierungskunst durch keinen geringeren als Dürer, der im Jahre 1508 beim Entwurf

des Rahmens zu seinem Allerheiligenbilde sich rückhaltlos zur Formenwelt Italiens bekannte. Als sein unmittelbarer Nachfolger erscheint hier Peter Flötner, dessen Einfluss auf die Weiterentwicklung des Nürnberger Kunsthandwerks, vor allem der Möbel- und Holzverzierungskunst, die er besonders gepflegt hat, nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Ihm, dem feinfühligem Illustrator des Rivius, ist es mit in erster Linie zuzuschreiben, wenn wir bei den Nürnberger Kunstschreibern ein so gutes Verständnis und ausgebildetes Gefühl für die antiken Säulenordnungen finden. Die Neigung, diese bei der Ausstattung der Schränke anzuwenden, erhellt aus einer Bemerkung der Nürnberger Handwerksordnung, die seit 1548 als Meisterstück von den Schreibern unter anderem einen Gewandkasten fordert und nach Aufführung der zu erfüllenden Bedingungen bemerkt: „Welcher auch solche Bekleidung aus der Art der Dorica, Jonica oder Corinthica nehmen wollte, soll er zu thun Macht haben, doch dass solches mit ziemlicher Mass geschehe“. Der Einfluss, der durch klassisches Ebenmass ausgezeichneten und daher doch ganz persönlichen Kunst Flötners beherrscht das ganze 16. Jahrhundert. Ihn erkennen wir auch in dem der Wende dieses oder dem Beginn des 17. Jahrhunderts angehörenden prächtigen Schranke der Sammlung, der, einer Palastarchitektur gleich, über einem Sockel in zwei Stockwerken ansteigt, von denen das mit einem Triglyphenfries versehene untere dorisch, das obere jonisch charakterisiert ist. Vortretende, an den Seiten zu zweien gruppierte Säulen, welche das gekröpfte Gebälk tragen, flankieren oben und unten die die Thüren enthaltenden Felderpaare, deren schön gemasertem Grunde von Pilastern getragene Flachnischen vortreten. Eichen-, Nuss-, Eschen- und Ahornholz wechseln zu schöner dekorativer Wirkung mit einander ab, dazu kommen ganz zart gehaltene geschnitzte, durchbrochene Auflagen, die massvoll zur Anwendung gebracht sind, so dass der Reiz der schönen Holzmaserungen in keiner Weise beeinträchtigt wird, und wirkungsvoll ist bei

der Umsäumung der Füllungen von der Flammleiste Gebrauch gemacht. Die architektonische Gliederung, besonders die Zeichnung der zart geschwellten Säulen, ist von wunderbarer Reinheit. Von wohlthuernder Frische ist die durch die harmonische Zusammenstimmung der verschiedenen hellen Holzöne erzielte Farbenwirkung.

Hat durch dieses selten schöne Stück die Nürnberger Renaissancemöbelkunst einen typischen Vertreter in der Sammlung, so ist eine für Augsburg bezeichnende Arbeit ein als Kunstschränk dienender, mit Klappdeckel versehener, einfach gestalteter Ebenholzkasten, den im Innern 31 eingelegte Elfenbeinplatten mit eingravierten und schwarz ausgeriebenen Jagd Darstellungen schmücken. Die Zeichnungen des dem Beginne des 17. Jahrhunderts angehörenden Kastens sind ziemlich unbeholfen, das Ganze aber ist von wohlthuernder dekorativer Wirkung. Bezeichnend für die Möbelkunst des süddeutschen Barockstils sind zwei einander künstlerisch nahe stehende zweithürige Schränke, von denen der eine aus Regensburg, der andere aus der Gegend von Forchheim in Oberfranken stammt. Gleich den Arbeiten des 16. Jahrhunderts sind auch diese der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörenden Schränke architektonisch gegliedert, doch fehlt das Ebenmass, und treten daneben die dekorativen Elemente viel stärker hervor. Beim Regensburger Stück erscheinen an den Flanken auf hohe Sockel gestellte, gedrehte Säulen. Wahrscheinlich sind beide Schränke Nürnberger Ursprungs, dafür spricht nicht nur die technische Verwandtschaft mit dem vorher beschriebenen Nürnberger Schränk, sondern auch der Umstand, dass die auf den Thürflügelpaaren erscheinenden, von gut profilierten Rahmen eingeschlossenen allegorischen Frauengestalten (die Hoffnung und die Geduld auf dem Regensburger, die Gerechtigkeit und die Stärke auf dem Forchheimer Schränk) auf Flötnerische Plaketten zurückgehen. Nur locker mit dem Organismus des Schrankes verbunden und von schwulstiger Bildung erscheint das Blattornament. Im

ganzen fehlt den Stücken die Straffheit und Geschlossenheit, welche die den norddeutschen Barockstil so glänzend vertretenden Hamburger Schapps auszeichnen. — An dekorativen Holzschnitzereien weist die Sammlung noch einen grossen, mit geschnitztem Akanthus und Satyrköpfen ausgestatteten Bohrer vom Ende des 16. Jahrhunderts und ein derselben Zeit angehörendes Rundfeld schweizerischen Ursprungs mit heraldischen Löwen als Schildhalter auf. Dem Beginne des 18. Jahrhunderts gehört ein aus Württemberg stammender langer Rauhobel an, auf dessen Seitenwandungen flau gezeichnetes Akanthusblattwerk erscheint. — Besondere Proben der süddeutschen Holzornamentik fehlen, dagegen besitzt die Sammlung einige charakteristische Beispiele figürlicher Holzschnitzerei. Durch mehrere der Wende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts entstammende Reliefs fränkischen und schwäbischen Ursprungs ist die kirchliche Kunst vertreten, am besten durch ein aus Memmingen stammendes, auf eine Meisterhandweisendes Rundfeld mit der figurenreichen Darstellung des Rosenkranzfestes. Zu Seiten der mit dem Kinde thronenden Madonna knieen unter Anführung von Kaiser und Papst die Vertreter der weltlichen und geistlichen Stände und nehmen Rosenkränze in Empfang, welche in den Lüften schwebende Engel der Madonna reichen. Das schön komponierte und durchgeführte Werk ist in eine umrahmte Platte eingelassen, auf die ausser der Taube des heiligen Geistes und den Evangelistensymbolen fünf Rosen gemalt sind. —

Unter den Werken der profanen Holzschnitzerei ragt ein kleines in Buchs geschnittenes Medaillon aus dem Jahre 1537 hervor, das zu den Perlen der Sammlung gehört. Mit den überaus lebendig und charaktervoll gezeichneten und vortrefflich in die von einer Inschrift umzogenen Fläche eingeordneten Bildnissen Kaiser Karls V., König Ferdinands und deren Gemahlinnen geschmückt, die unter dem von zwei Greifen gehaltenen Reichswappen hinter einer Balustrade erscheinen,

verbindet es mit historischem zugleich einen grossen künstlerischen Wert. Sein Meister, dessen Name sich auf der Balustrade befindet, war der Kaufbeurer Holzbildhauer Hans Kels, dessen in gleichem Jahre entstandenes berühmtes Spielbrett zu den Wunderwerken der Ambraser Sammlung gehört. Ein Seitenstück zu dem Medaillon besitzen die kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses in Wien. Nicht minder wertvoll als diese Arbeiten ist ein als Gussmodell in Buchs geschnittenes Zifferblatt mit den um eine mittlere Rosette radial angeordneten Planeten-Darstellungen. Als Meister nennt sich auf der Unterseite ein Vitus Keltz, der künstlerisch dem Hans Kels nicht nachsteht und vielleicht dessen Bruder oder Sohn gewesen ist. Die verschiedene Schreibung des Namens ist für jene Zeit nichts Auffälliges. Eine an die Flötnerische Kunst erinnernde hervorragende Leistung der deutschen Kleinplastik ist das dem Jahre 1548 angehörende Buchsmedaillon mit dem Bildnis des Hamburgers Werner Rolefinck. Sehr ansprechend ist die Vermutung, dass sich hinter dem Monogramm MVA der als Münzmeister in Meissen thätige Magdeburg von Annaberg verbirgt, der nachweislich Beziehungen zu Hamburg gehabt hat. Die auf der Höhe ihrer Entwicklung angelangte Kunst der deutschen Renaissance tritt uns in diesen technisch und künstlerisch hervorragenden Stücken in ihrer ganzen Gesundheit und Schönheit entgegen.

Bei der wichtigen Rolle, welche seit den Tagen Ludwigs XII. italienische Künstler am französischen Hofe spielten, erklärt sich die schnelle Aufnahme, welche die heitere Formenwelt Italiens im Heimatlande der Gotik fand, von selbst. Leichter als in Deutschland vollzog sich in Frankreich die Loslösung von dem alten gotischen Grunde. Die nationale Eigenart setzte sich hier in der Weise durch, dass sie den übernommenen Formen einen Zug ins Graziöse und Delikate gab. Als einer der wichtigsten Zweige des französischen Kunsthandwerks erscheint seit jener Zeit und ist es bis auf

den heutigen Tag geblieben die Möbelkunst. Beispiele ganzer Möbel aus der Renaissanceperiode besitzt die Sammlung nicht, dagegen bietet sie eine Reihe vorzüglicher Proben von Möbelteilen mit Holzschnitzereien, darunter eine mit Kopfmedaillons versehene Platte aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, einige der gleichen Zeit angehörende Füllungen aus der Normandie, mit ungemein zülig gezeichneten Grotesken, dann eine schöne Platte vom Jahre 1530, auf der zu einer mittleren Kreisscheibe symmetrisch gestellte Ranken mit Putten und grossen Vögeln erscheinen, und andere der Zeit Franz I. angehörende Schnitzereien, alles von prickelndem Reiz und einer Leichtigkeit der Formen, welche diese Arbeiten deutlich von den italienischen scheiden. Unter dem in der Folgezeit mächtiger werdenden Einfluss Italiens verschwindet diese freie Anmut aus der Ornamentik und kommt nur noch in den figürlichen Flachschnitzereien, von denen häufig Gebrauch gemacht wird, zur Geltung, wie ein der Spätrenaissance angehörendes Ovalmedaillon mit dem liegenden Apoll erkennen lässt. Beispiele der kunstgeschichtlich wichtigen Epoche Heinrichs II. fehlen, und nur wenige Beispiele weist die hoch entwickelte Holzschnitzerei der nachfolgenden Jahrhunderte von Ludwig XIII. bis Ludwig XVI. auf, doch treten uns die einzelnen Stilperioden in sehr bezeichnenden Stücken entgegen, unter denen die ca. 1675 entstandenen Füllungen einer Kapellenthür aus Versailles die grösste Beachtung verdienen. Die ornamentale Verbindung der Evangelistensymbole mit den Gehängen, Draperien und Fackeln ist sehr geschickt, und geschmackvoll ist in den kleinen Feldern die Anordnung von Kreuz und Lilienzweig. Doch wir sind für die spätere Zeit nicht allein auf Teile von Möbeln und Vertäfelungen angewiesen, unter denen sich noch reizvolle Alkovenpfeiler im Stil Ludwigs XV. und der Teil einer Bettstelle aus der Zeit Ludwigs XVI. befinden, vielmehr bewahrt die Sammlung ausserdem eine Reihe wohlhaltener Möbel, meist aus dem 18. Jahrhundert, deren Ausstattung vornehmlich mit Hülfe von Four-

nierung und Bronzebeschlägen geschah. — Noch dem durch eine kräftige Kurvatur ausgezeichneten Barock gehören eine Wandkonsole und ein Konsoltisch an. Eine bezeichnende Boullearbeit fehlt. Nur ein Kasten und ein Brettspiel weisen die dieser berühmten Ebenistenfamilie eigene wirkungsvolle Ziertechnik auf. Unter den Kommoden, den für das 18. Jahrhundert bezeichnenden Möbelstücken, ragt ein weich profiliertes, dunkelbraun furniertes und mit Bronzebeschlägen versehenes Stück hervor, das inschriftlich als eine aus dem Jahre 1751 stammende Arbeit G. Landrins bezeugt ist. Wie durch dieses Stück, so ist das französische Rokoko auch durch verschiedene Sitzmöbel charakteristisch vertreten, während die Zeit des beginnenden Klassizismus aus einer um das Jahr 1775 in Frankreich, und zwar wahrscheinlich in Paris, gearbeiteten vollständig erhaltenen Wandvertäfelung zu uns spricht, die einst einen Saal in einem Bürgerhause der Catharinenstrasse in Hamburg geschmückt hat.

Die Anfänge des Louis XVI.-Stiles mit ihren zierlichen Gehängen, zart bebänderten Blumensträußen und anmutig gewundenen Blattzweigen haben hier einen Zeugen, wie er vortrefflicher nicht gedacht werden kann. Auch sonst fehlt es nicht an Möbeln im Louis XVI.-Stil, darunter eine wohlerhaltene Bergère, die den Stempel ihres Verfertigers Lelarge trägt. Der den Arbeiten dieses Stiles eigene poetische Zauber macht nach den Tagen der französischen Revolution einer nüchtern-rationalistischen Kunstauffassung Platz, die, von einem an der Antike gross gezogenen Geschmack geleitet, den naturalistischen Schmuck verpönt. In trefflicher Weise kommt diese neue Richtung in einer Etagèrenkommode im Genre Jacob zur Erscheinung, für welche dunkles Mahagoniholz und die Kanten einfassende glatte und glänzende Messingleisten bezeichnend sind. Die französische Möbelkunst bewegt sich hier in jenen auf strenge Sachlichkeit und eine klare Aussprache der Zweckformen gerichteten Bahnen, welche in der Folge mit so viel Glück von den Engländern betreten worden

sind. Von einem ausgesprochen englischen Möbelstil ist erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Rede, als Chippendale jene originelle Gattung schuf, deren Schmuckmotive aus einer Mischung von Rokoko, Gotik und Chinoiserien bestehen. Unter dem Einfluss der Antike trat dann gegen Ende des Jahrhunderts jene auf den Sachlichkeitsstil zielende Vereinfachung ein, welche die englischen Möbel in der gegenwärtigen Zeit zu so begehrenswerten Vorbildern macht. Hauptmeister dieser Richtung war Thomas Sheraton. Seine und Chippendales Art, die in Hamburg in so trefflicher Weise nachgeahmt wurden, dass man nicht imstande ist, die aus England eingeführten Originale von den heimischen Stücken zu scheiden, sind in der Sammlung durch eine Reihe von Stühlen, von denen ohne Zweifel die Mehrzahl hamburgischen Ursprungs ist, gut gekennzeichnet.

PAUL RÉE

NIEDERDEUTSCHE HOLZSCHNITZEREIEN UND MÖBEL

DIE reiche Sammlung deutscher Holzschnitzarbeiten im hamburgischen Museum lässt sich, um einen Überblick zu gewinnen, in zwei Gruppen zerlegen, die bei der Aufstellung im Museum aus praktischen Gründen zwar nicht räumlich getrennt sind, aber doch für den Betrachtenden unschwer hervortreten, nämlich in eine kleinere Gruppe von Arbeiten, bei denen die Bedeutung der Holzskulptur an und für sich vorherrscht, es sind das ausschliesslich Werke kirchlicher Kunst, und eine weit umfangreichere Gruppe, bei der die Holzschnitzerei nur als angewandte Kunst zur Verzierung von Gebrauchsgegenständen, Möbeln und dergl. dient; sie enthält fast ebenso ausschliesslich Werke profaner Bestimmung.

Die kleine Abteilung kirchlicher Holzschnitzwerke weist ein paar Arbeiten auf, deren künstlerischer und kunsthistorischer Wert so bedeutend ist, dass sie für die Geschichte deutscher Plastik von Wichtigkeit sind. Das gilt in erster Linie von einer süddeutschen Arbeit, dem Rosenkranzrelief, welches Direktor Brinckmann in seinem Jahresbericht von 1898 abgebildet und besprochen hat. Es ist die Arbeit eines schwäbischen Meisters aus der Zeit um 1500. — Eine sächsische Arbeit, die speziell der Saalfelder Schule zuzuschreiben ist, besitzt das Museum in einem zeitlich dem vorgenannten Stück nahe stehenden Altar aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Das in alter Bemalung und Vergoldung erhaltene Triptychon hat im dreigeteilten Schrein fünf geschnitzte Figuren: im Mittelfeld die Madonna mit dem Kinde über der Mondsichel, im linken Feld die heilige Katharina und den Bischof

Wolfgang von Regensburg mit einem Kirchenmodell in der Hand, im rechten Feld die heilige Barbara in halber Profilwendung mit dem Kelch, und den Papst Urban mit Buch und Weintraube. — Die Figuren stehen über dem Durchschnitt der Altarplastik, namentlich entbehren die Frauenfiguren nicht einer reizvollen Anmut. Die Flügel des Altars sind bemalt. Ein Vergleich ergibt, dass Schnitzer und Maler hier verschiedene Künstler sind. Die Innenseiten der Flügel zeigen die Geburt Christi und die Anbetung, die Aussenseiten in feinerer Malerei den heiligen Nikolaus und den heiligen Georg, sowie den heiligen Laurentius und Christopherus. Der Altar ist aus Föhrenholz gearbeitet, die Figuren sind aus Lindenholz geschnitzt. Die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung ist fast überall erhalten. — Unter den übrigen Denkmälern deutscher kirchlicher Kunst sind noch zwei grosse Figuren der Apostel Paulus und Andreas hervorzuheben. Sie sind schleswig-holsteinischen Ursprungs und (wie unsere ganze Holzplastik bis gegen das 18. Jahrhundert) nicht aus Weichholz, sondern aus Eichenholz gearbeitet. Diese Figuren, die sich durch die monumentale Ruhe der Haltung, wie durch die feine Behandlung ihrer prächtig charakterisierten Köpfe auszeichnen, bespricht Matthaei in seiner „Holzplastik Schleswig-Holsteins bis 1530“ und setzt ihre Entstehung in die Mitte des 15. Jahrhunderts. — Nicht unerwähnt bleiben darf die Renaissancekanzel aus der St. Petrikirche zu Hamburg, mit ihrem reichen feinen Ornament-schmuck und den trefflichen Apostelfiguren.

Die zweite, im wesentlichen Mobiliar umfassende Gruppe der niederdeutschen Holzschnitzarbeiten ist ganz besonders reichhaltig und vollständig. Namentlich sind die Nachbargebiete Hamburgs ganz vorzüglich vertreten. Kein anderes Museum bietet eine gleich günstige Gelegenheit, die Entwicklung des Mobiliars der niederdeutschen Länder in ihren Besonderheiten zu studieren. Als Beispiel mögen hier die Typen der Lüneburger, Bremer und schleswig-holsteinischen

Truhen, die Brinckmann in seinem Jahresbericht von 1898 festgestellt hat, angeführt werden.

Die schwere, grosse Lüneburger Truhe hat nach oben leicht gegeneinander geneigte Langwände, die aus vier Eichenholzbohlen verspundet sind. Zwei oder drei wagerechte Bretter liegen zwischen zwei seitlichen senkrechten Brettern, die nach unten als hohe rechteckige Bretterfüsse überstehen. Die Vorderwand bietet eine ungeteilte Fläche, die ganz mit Schnitzerei bedeckt ist. Die etwas zurückliegenden Seitenwände sind durch vorgelegte, verdübelte, sich rechtwinklig kreuzende Latten und Klötze versteift. Der nicht gewölbte Deckel ist durch flache Ausgründung in grossen Feldern gemustert. Eine Lüneburger Truhe des Museums aus gotischer Zeit zeigt unter reich ausgebildeten Bogenstellungen Figuren im Mittelteil der Vorderwand, auf den Seitenbrettern sind Geschlechterwappen angebracht, darunter ein durchgehender Tierfries. Die Vorderwand anderer Truhen ist ganz mit gotischem Masswerk bedeckt. Auch in der Renaissancezeit behielt die Lüneburger Truhe den alten Aufbau, nur ist die Vorderwand jetzt, dem Geschmack der Zeit folgend, mit Reliefdarstellungen aus der biblischen Geschichte unter vier Rundbogenstellungen geschmückt. Unter den Lüneburger Renaissancetruhen ist die Truhe des Georg von Töbing und der Anna Semmelbeckerin aus dem Jahre 1545 mit Darstellungen aus der Geschichte des Tobias als ein besonders prächtiges und wertvolles Stück hervorzuheben.

Der Typus der Bremer Renaissancetruhe weicht von dem der Lüneburger erheblich ab. Die Vorderwand der Bremer Truhe hat zwar gleichfalls keine konstruktive Gliederung, aber die einzelnen Szenen des Reliefs werden durch keine Bogenstellung von einander getrennt, sondern füllen, in einander übergehend, die Fläche. Vor die Bildfläche ist an beiden Seiten eine Herme vorgeblendet, unter der die hohen seitlichen Fussbretter mit steiler Volute heraustreten. Diese verbindet ein schräg gestelltes Brett mit einem durch kleine Hermen gegliederten, dreifeldrigen Ornamentfries. Der Deckel ist

nicht flach, sondern aus drei Längsbrettern dachförmig aufgehöhlt. Unter den vortrefflichen Truhen dieser Art, welche das hamburgische Museum besitzt, möchte ich die Truhe von 1631 mit der Geschichte der Esther nennen. Auch kleinere, kassettenartige Truhen des Bremer Typs sind häufig, u. a. giebt die kleine Truhe mit der seltenen Darstellung aus der Geschichte von Lots Weib ein hübsches Beispiel davon. Ihr Relief, in Weiss mit reichlicher Vergoldung und Anwendung von Fleischfarbe bemalt, ahmt eine Alabastertafel nach.

Im Gegensatz zu beiden vorher genannten Truhentypen ist die schleswig-holsteinische Truhe durch Rahmenwerk konstruktiv gegliedert und hat in der Vorderwand meist vier Füllungen. Auf sie komme ich weiter unten eingehender zurück. — Wie Truhen konnten auch niederdeutsche Schränke in vorzüglichen Exemplaren vom hamburgischen Museum erworben werden.

Zwei mittelalterliche Schränke, jene mächtigen Möbel, die, in einer Nische der Wand aufgestellt, nur ihre vielthürige, mit geschnitztem Faltwerkornament und reichen, farbig unterlegten Schmiedeeisenbeschlägen verzierten Vorderwände zeigten, sind wie die gotischen Truhen aus der Lüneburger Gegend erworben, wo verhältnismässig viel Mobiliar aus gotischer Zeit sich erhalten hatte. Aus hamburgischem Gebiet ist dagegen mittelalterliches Mobiliar nicht aufzufinden gewesen, wie es auch in Schleswig-Holstein sehr selten ist. Um so mehr darf das Museum auf den einzigartigen Besitz eines gotischen Tisches aus Nordschleswig stolz sein, der in seiner charakteristischen Konstruktion, mit dem geräumigen, von gotischem Faltwerkornament verzierten Kasten unter der Tischplatte höchst interessant ist. — Das früheste Zeugnis des Eindringens der Renaissanceornamentik in die Lande um die Elbmündung besitzt das hamburgische Museum in dem Eichenholzpfiler eines Hamburger Bürgerhauses mit der Datierung 1536. Die reiche Gliederung der Kanten des Pfeilers, wie die Muschelnische mit der Relieffigur des segnenden Christus, zeigen bereits eine voll entwickelte Renaissance,

während an dem nächstfrühen Renaissancedenkmal in Nordalbingien, dem Gebälk des Vosseschen Hauses in Meldorf von 1539, die Formen der „neuen italischen Kunst“ noch recht ungeschickt und unfrei verwandt sind. Vielleicht ist dieses Beispiel früher Beherrschung der Renaissanceformen in Hamburg auf Beziehungen zu Lüneburg zurückzuführen und weist uns so auf einen der Wege hin, auf denen die Renaissanceornamentik in Schleswig-Holstein eindrang. Auffallend ist es wenigstens, dass das erste bedeutendere Holzschnitzwerk der Frührenaissance in Schleswig-Holstein, das mit seinen hochentwickelten Renaissanceformen in jener Zeit einzig in unserem Lande dasteht, nämlich das Rantzausche Gestühl in der Nicolaikirche zu Kiel aus dem Jahre 1543, eine unverkennbare Verwandtschaft mit Lüneburger Arbeiten im Ornament, wie in der monumentalen Breite des Figürlichen und vor allem in der technischen Behandlung des Materials zeigt. Ein Vergleich des Gestühls mit der oben hervorgehobenen Lüneburger Truhe von 1545 beweist das augenfällig. Lüneburg wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine der besten Pflegestätten der Holzschnitzkunst, namentlich ist es Albert von Soest, dem die Stadt diesen Ruhm verdankt. Ein prachtvolles Getäfel aus einem alten Bürgerhause Lüneburgs, das um 1575 entstanden sein muss, und das vom hamburgischen Museum kürzlich erworben werden konnte, scheint eine Arbeit des Albert von Soest zu sein. Die Friesfelder des Getäfels haben von flott geschnittenem, flüssigem Akanthusranken- und Grotteskornament umgebene, vollrund heraustretende männliche und weibliche Köpfe, welche, so weit sie nicht neuere Ergänzungen sind, auf die Art des Meisters hinweisen. Dass auch am Ufer der Niederelbe die neue Formengebung bereits in den vierziger Jahren verständnisvolle Pflege fand, beweist der prächtige Schrank aus Buxtehude vom Jahre 1544. Von den Lübecker Holzschnitzern der Renaissance ist Tönnies Evers mit einigen reizenden Bruchstücken vom Schnitzwerk des Getäfels der Kriegs-

stube in Lübeck, Arbeiten aus der Zeit um 1600, vertreten. —

Doch weit reicher noch als die angeführten Nachbargebiete Hamburgs ist die Abteilung schleswig-holsteinerischer Holzschnitzereien im hamburgischen Museum. Wenn Brinckmann in seinem Jahresbericht von 1896 Nordalbingien eine von keinem Lande übertroffene Heimstätte künstlerischer Schnitzarbeit für das Bürger- und Bauernhaus nennt, so kann er auf seine eigene Sammlung als auf einen vortrefflichen Beleg hinweisen. Ganz besonders gilt das von den Beständen aus der Renaissance- und Barockzeit. Eine hervorragende Schnitzarbeit, welche in die Mitte der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu setzen ist, besitzt das Museum in der Bekrönung einer Gestühlwange aus dem Dom zu Schleswig, vermutlich eine Arbeit des um jene Zeit in Schleswig thätigen Meisters Johann von Münster. Das Stück zeigt allegorische und klassisch-mythologische Motive, sowie das feine Akanthusrankenwerk unserer frühen Renaissance in vollendeter Technik ausgeführt. Leider ist hier, wie an anderen Bekrönungen von gleicher Hand im Kieler und Flensburger Museum, der Porträtkopf aus dem Mittelrund herausgeschnitten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint die Freude am Schmuck des eigenen Heims mit dem wachsenden Wohlstand auch unter den Bürgern und Bauern reger geworden zu sein, und die Schnitzer stellten ihre Kunst in immer weiterem Umfange ausserhalb der Kirchen auch in den Dienst der Bürger- und Bauernhäuser. Das Getäfel der Wände wurde künstlerisch verziert, die Möbel, vor allem Truhen und Schränke, wurden auf das reichste mit Schnitzarbeit geschmückt. Das Hamburger Museum hat das Glück, in dem sogenannten „Wallenstein-Zimmer“ aus einem Rendsburger Hause ein prachtvolles Beispiel zu besitzen für den Geschmack und die Kunst, welche die Schnitzer auf den Schmuck der Wandbekleidung verwandten. Das um 1603 verfertigte Paneel scheint von dem Meister der 1597 datierten Kanzel in der Marienkirche zu

Rendsburg zu stammen. Dieser ist aber nicht, wie bisher angenommen wurde, in Hans Peper zu suchen, welcher 1621 nach einem Zusammenbruch der Kanzel Pfeilerbekleidung und Schalldeckel erneuerte, sondern in einem unbekanntem, älteren, künstlerisch weit höher stehenden Schnitzer.

An geschnitzten Truhen, Schränken oder Füllungen und Rahmentheilen solcher Möbel kann das hamburgische Museum eine grosse Menge vortrefflicher Stücke aufweisen, die, von Brinckmann in seinem Führer durch das hamburgische Museum, wie in den Jahresberichten veröffentlicht und in ihrer Bedeutung gewürdigt, für uns alle, die wir in Nordalbingien auf dem Gebiete des heimischen Kunstgewerbes wissenschaftlich arbeiten, zur Quelle reichster Belehrung geworden sind. — Die Truhe war ein Möbel, das sich im Hause des Bauern und des Bürgers, wie in den Wohnungen des Adels stets vorfand. Ihr Aufbau ist in Schleswig-Holstein im allgemeinen von den Zeiten der Gotik bis in das 18. Jahrhundert hinein derselbe geblieben. Das rechteckige Kastenmöbel ist auf Rahmenwerk und Füllung gearbeitet und hat eine vierfeldrige Vorderwand, den Fuss bildet ein Kastenuntersatz, seltener zwei unter jedem Ende der Vorderwand mit einer Volute heraustretende und durch ein schräges Fussbrett verbundene hohe Leisten, sogenannte Schlittenfüsse. Der Deckel ist glatt und flach oder leicht gewölbt, zwei an beiden Seiten untergesetzte Leisten fassen über die Seitenwände der Truhe. Zwei Eisenbänder im Innern des Deckels, die wie das Schlossschild auf der Vorderwand oft kunstvoll geschmiedet sind, und zwei eiserne Henkelgriffe an den Seitenwänden bilden die Montierung der Truhe. Während in gotischer Zeit die Füllungen mit dem charakteristischen Falterkornament geschmückt wurden, zeichnen sich die Frührenaissancetruhen durch abwechslungsreicheren Schmuck aus. Die Füllungen der Vorderwand schmücken runde Medaillons mit männlichen und weiblichen Köpfen, oft von porträtartigem Charakter, sie sind von den in Grotteskendigungen auslaufenden Akanthus-

ranken umgeben, und auch das Rahmenwerk ist häufig mit feinem Pflanzenornament geziert. Das Hamburger Museum hat Beispiele vorzüglich geschnittener Truhensäulen aus jener Zeit.

Als dann gegen Ende des 16. und im Beginne des 17. Jahrhunderts die Akanthusranken mit ihren Masken- und Blütenendigungen dem Rollwerkornament, den Kartuschen, den Fruchtbüscheln und Engelköpfen der deutschen Spätrenaissance gewichen waren und die Vorliebe für Verwendung architektonischer Zierformen auch bei uns durchgedrungen war, erhielt der Schmuck der Truhensäulen eine reichere Ausbildung. Auf die Rahmen werden Hermen und Karyatiden aufgebildet, welche die Gliederung der Truhensäule hervorheben, in den Füllungen sind meist unter Rundbogenstellung ganze, oft figurenreiche Szenen in Relief geschnitten. Die Motive sind der biblischen Geschichte entnommen und in freier Umarbeitung nach Stichen oder Holzschnitten der Zeit ausgeführt. Diese glänzendste Zeit der Entwicklung des Möbels in Schleswig-Holstein ist im Hamburger Museum vorzüglich vertreten. Im Führer des Museums wie in den Jahresberichten, namentlich demjenigen von 1896, sind in Wort und Bild Prachtwerke schleswig-holsteinischer Schnitzerkunst veröffentlicht. Ich erinnere an die Truhe mit der Geschichte Davids in den ovalen Kartuschen der Füllungen, an die durch reichere Gliederung der Vorderwand von dem üblichen Typus abweichende Truhe aus dem berühmten Hause des Markus Swin zu Lehe in Dithmarschen und an die Truhensäulen des „Meisters mit dem flöteblasenden Hasen“. Unter diesem Namen hat Brinckmann in seinem Jahresbericht von 1896 einen schleswig-holsteinischen Schnitzer vom Ende des 16. Jahrhunderts eingeführt, der sich sowohl durch seine vorzügliche Behandlung des Holzes, als durch seine fast überreiche und originelle Phantasie auszeichnet. Der Meister, von dem alle unsere nordischen Museen Truhensäulen oder Truhenteile besitzen, ist, wie Brinckmann mit Recht hervorhebt, von unverkennbarer Eigenart. Die Reliefs

seiner Füllungen sind beinahe zu figurenreich, doch mit virtuoser Technik ausgeführt; das Rahmenwerk seiner Truhen zeigt nicht vorgeblendete, architektonische Zierglieder, sondern ist mit reichem Rollwerkornament bedeckt, in dessen Kartuschen allegorische Figuren, Fabeltiere und alle möglichen Gestalten ihr Wesen treiben. Die Lisenen zeigen in den Rundbogennischen ihres Ornamentes Männer und Frauen in Zeittracht, in der mittleren Lisene meist ein Paar, und darunter häufig den flöteblasenden Hasen, dem der Meister seine Bezeichnung verdankt. Seine dem Holz vorzüglich angepasste Behandlung des Materials, wie seine bei aller Beherrschung der Technik unzweideutig hervortretende Schwäche in der Bildung des Figürlichen, namentlich da, wo es sich um grössere oder isolierter stehende Figuren handelt, sind weitere ihm eigentümliche Züge. Der Name des Meisters war bisher nicht bekannt, aber Brinckmann selbst hat den Weg gewiesen, auf dem es uns gelingen kann, die Schnitzer unserer Truhen kennen zu lernen, nämlich durch Vergleichung mit den geschnitzten Kanzeln der Kirchen unseres Landes. Ich bin der Weisung meines verehrten Lehrers gefolgt und auch hier, wie stets, mit Glück. Es freut mich ganz besonders, ihm als Ergebnis heute den Namen des Schnitzers, auf den er selbst zuerst aufmerksam gemacht hat, nennen zu können.

Unter den Kanzeln des Landes kann die Kanzel zu Gettorf, aus dem Jahre 1598, welche (wie die Truhen des „Meisters mit dem flöteblasenden Hasen“ vom landesüblichen Typus abweichend) in zwei Reihen übereinander zehn Bildfüllungen hat und drei weitere Reliefdarstellungen an der Treppenwandung enthält, mit voller Bestimmtheit als Arbeit dieses Meisters bezeichnet werden. Die charakteristischen Eigenheiten des Meisters im Ornament, im Figürlichen und in der Technik finden sich alle in der Kanzel wieder. Die näheren Belege dafür werde ich im nächsten Jahresbericht des Thaulow-Museums bringen, an dieser Stelle würde das zu weit führen. Die Kanzel zu Gettorf aber ist nach den im

Kirchenarchiv erhaltenen Rechnungen (die mir J. Bier-natzki mitteilte) eine Arbeit des Eckernförder Schnitzers Hans Gudewerdt, der im Jahre 1605 Ältermann seiner Innung war und bis 1642 gelebt hat, nachdem er in den letzten sieben Jahren seinen Beruf nicht mehr ausgeübt hatte. Er ist der Vater des Barockmeisters gleichen Namens, des Schöpfers des Eckernförder Altars. Die Werke des „Meisters mit dem flöteblasenden Hasen“ zeigen uns, dass der jüngere Künstler seine technische Befähigung und seine reiche Phantasie vom Vater ererbt hat. Auch von der Hand des jüngeren Hans Gudewerdt hat das hamburgische Museum eine höchst reizvolle Arbeit in einem Mangelbrett von 1661, die erste nichtkirchliche Arbeit des Barockmeisters, welche bekannt wurde.

Wie die Truhen, waren auch die Schränke der Spätrenaissance auf das reichste mit Schnitzwerk verziert. Die besten Holzschnitzereien des hamburgischen Museums, nämlich vier Thüren mit den Bilderfolgen aus der Jugendgeschichte Christi und drei Hermen, sind Teile eines solchen Schrankes. Vielleicht gelingt es, auch den Namen dieses ganz hervorragenden Schnitzers aufzufinden. Vorläufig müssen wir uns damit begnügen, festzustellen, dass er mit dem Verfertiger des berühmten Prunkbettes im Nordischen Museum zu Kopenhagen identisch ist.

Der besonders in der Husumer Gegend, wie es scheint, gebräuchlich gewesene Typus des fünfthürigen, sogenannten Abendmahlsschrankes (nach der Darstellung des Abendmahls, die in der Querfüllung des Mittelfaches sich zu finden pflegt, so bezeichnet) ist zwar nur durch den oberen Teil einer Vorderwand vertreten, dagegen kann das hamburgische Museum das seltene schleswig-holsteinische Schenkschapp mit zurücktretendem Obergeschoss und mit vollrund geschnitzten Stützfiguren, welche das wieder vorspringende, schwere Gesims tragen, in zwei vortrefflichen Exemplaren aufweisen. Die Stützfiguren des besonders schönen Schenkschapps aus der Zeit um 1630 stellen Adam und Eva dar, lebendig aufgefasste, prächtige Holzskulpturen. Die Aus-

führung der Pilasterfiguren, namentlich der charaktervollen Hermen, entspricht der Güte der Stützfiguren. Geschnitzte Friese mit Rankenornament in den Formen des beginnenden Ohrmuschelbarocks und Intarsiaarbeit in den Füllungen der Thüren vollenden den Schmuck des stattlichen Möbels. Eine für Dithmarschen bezeichnende Schrankform stellt das Hörnschapp dar. Der auf quadratischem Grundriss in drei Geschossen sich aufbauende Schrank stand in der Ecke der Fensterwand im Pesel und trat mit zwei Seiten vor. Das Mittelgeschoss sprang meistens ein und zeigte dann das Obergeschoss stützende Pilaster, seltener vollrunde Stützfiguren. Das Hörnschapp ist in mehreren Exemplaren im hamburgischen Museum vertreten, von denen eines die seltenere Form mit Stützfiguren im Mittelgeschoss hat. Zum Teil gehören die Hörnschapps bereits dem 18. Jahrhundert an, gleichwohl aber haben sie in ihrem Ornament noch die Formen der Spätrenaissance aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bewahrt. Dasselbe Beispiel konservativen Festhaltens an den überlieferten Schmuckformen in der bäuerlichen Kunst zeigen die kleinen einthürigen Hängeschränke aus dem 18. Jahrhundert, deren das Museum mehrere besitzt. In ähnlicher Weise, wie das Spätrenaissanceornament auf dem Lande bis in die Zeit des Rokoko sich hielt, hat auch das Faltwerkornament der Gotik sich bis weit in das 17. Jahrhundert hier und dort behauptet, auch dafür kann das hamburgische Museum in einem Schrank, dessen Thürfüllungen Faltwerkornament bedeckt, einen Beleg geben.

Tisch und Stuhl, die dem Verderben beim Gebrauch mehr als die feststehenden Kastenmöbel ausgesetzt waren, sind uns aus der Renaissancezeit natürlich nur in geringer Anzahl überliefert, gleichwohl hat das Museum auch hier einige gute Stücke aufzuweisen. Reichlicher sind Tische aus der Barockzeit mit ihren derben Kugelbeinen und ihrer schweren Platte über der verzierten Zarge vorhanden. — Schrankmöbel der Zeit um 1700 sind wieder vorzüglich vertreten, jene „Hamburger Schapp“ genannten mächtigen Kleiderschränke mit dem

wuchtigen, weitausladenden Gesims, den reichen Verkröpfungen an den aufgehöhten Mittelfeldern der Schrankthüren und üppiger Schnitzerei in den Zwickeln, an den Lisenen und der Schlagleiste, sowie in der Mitte des Gesimses, in schwungvollen Akanthusblattranken, Figuren aus der biblischen Geschichte oder der Mythologie darstellend. Ein besonders seltenes und schönes Stück dieser Zeit ist ein auf tischartigem Unterbau stehender Kabinettschrank, der aus Dithmarschen erworben ist.

Natürlich erfreuten sich nicht nur die grossen Möbelstücke der Verzierung durch die Kunst des Schnitzers, sondern der ganze Hausrat, namentlich in der Haushaltung des Bauern, war durch Schnitzerei geschmückt, sei es durch Reliefschnitzerei oder durch Kerbschnitt, und nicht durch gelernte Schnitzer nur, sondern weit häufiger durch die Besitzer selbst, denn die Führung des Schnitzesens war eine Volkskunst in Schleswig-Holstein. Besondere Sorgfalt wurde auf die Verzierung des Mangelbrettes, das eine Gabe des Bräutigams an die Braut war, verwandt, aber auch alle anderen kleinen Gebrauchsstücke aus Holz, wie Nähkästen, Gewürzschränkchen u. a., wurden beschnitzt und meist bunt bemalt. Das hamburgische Museum besitzt hier einen sehr grossen Bestand, namentlich auch von Kerbschnittarbeiten, eine Technik, auf die Brinckmann seiner Zeit zuerst wieder aufmerksam gemacht und deren Ausübung er wieder belebt hat. Die Einrichtung ganzer Bauernzimmer, unter denen die Wilstermarsch mit ihrem eigenartig entwickelten Schnitzwerk eine hervorragende Stelle einnimmt, wird von anderer Seite eingehende Würdigung finden. — So möchte ich die Besprechung der schleswig-holsteinischen Holzplastik im hamburgischen Museum mit dem Wunsche schliessen, dass das, was hier mit bewundernswerter Umsicht und Energie gesammelt ist, in immer weiteren Kreisen Verständnis finden möge, und mit dem herzlichen Dank für das, was ich unter der Leitung des Schöpfers der Sammlung dort habe lernen dürfen.

GUSTAV BRANDT

DIE HOLLÄNDISCHEN SCHRÄNKE

DAS Hamburger Museum besitzt circa ein Dutzend Schränke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die als niederländische Arbeiten oder als „nach niederländischer Art gefertigt“ bezeichnet werden. Den Kunstfreund interessieren an diesen Möbeln ausser der Schönheit und Sorgfalt der Arbeit besonders die zwei Fragen: Wie steht es mit dem Nachweis der Herkunft dieser Schränke? und Lässt sich zeitlich der Wandel des Geschmacks, der uns hier entgegentritt, feststellen?

Mit der ersten Frage ist verhältnismässig leicht fertig zu werden. Der grösste Teil der Schränke stammt zwar aus Hamburg, seiner nächsten Umgebung und aus Schleswig-Holstein. — In den Häusern der Bauern, Lehrer und Gutsbesitzer dieser Provinz befindet sich noch heute eine nicht geringe Anzahl dieser schönen Stücke. — Aber es ist trotzdem kein Zweifel daran möglich, dass der bestimmte Geschmack, der sich hier äussert, auf die Niederlande zurückgeht. Den Beleg dafür bieten die Stiche des Vredemann de Frieze, in denen sich Tischformen und Ornamente finden, die fast genau hier in Schleswig-Holstein wieder auftauchen, und auch in den Schrankentwürfen begegnet uns bei Vredemann die Zweiteilung in Ober- und Untergeschoss, die durch einen Wulst geschieden sind, wenn sich auch nicht genau gleiche Schränke, wie die im hamburgischen Museum finden. Zudem findet sich der ins hamburgische Museum aus der Magnussenschen Sammlung übernommene Tisch aus Brecklum bei Husum (Bucher, Gesch. der techn. Künste, Bd. III, S. 237) auf dem Familienbilde Jan Steens (1626—1679) in der Gemäldegalerie im Haag, und der aus derselben Sammlung von der schleswigschen Westküste stammende Stuhl aus Jacarandaholz mit den wappenhaltenden Löwen fast

genau in dem in der Gemäldegalerie zu Berlin befindlichen Bilde: „Interieur mit einem Herrn und einer Dame“ von Jan Vermeer van Delft (1632 bis 1675) wieder. — Die Arbeiten des Hans Vredemann de Friese aber sind Originalentwürfe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wir brauchen also kaum noch den im hamburgischen Museum befindlichen Schrank mit ergänztem Untersatz, der aus Brügge erworben wurde, um zu der Gewissheit zu kommen, dass der Geschmack, der sich in diesen Schränken offenbart, aus den Niederlanden stammt. — Aber sind diese Möbel nun importiert, oder sind sie nach holländischer Art bei uns hierzulande angefertigt worden? — Das wird wohl nur durch zufälliges Auffinden urkundlichen Materials entschieden werden können. Brinckmann neigt der Ansicht zu, dass diejenigen Schränke, welche in der Behandlung des Figürlichen an den Konsolenköpfen und Karyatiden eine derbere Hand zeigen, bei uns nach niederländischem Muster geschaffen seien. Dem ist wohl zuzustimmen. Die feineren Arbeiten hält Brinckmann für Import. Das muss zur Zeit noch eine offene Frage bleiben. Feine Arbeiten, die meiner Überzeugung nach nicht aus den Niederlanden stammen, finden sich auch bei uns, z. B. der die hiesige fünfthürige Konstruktion zeigende, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwar aus Bothkamp stammende Susannenschrank im Thaulow-Museum zu Kiel und der Buxtehuder Schrank im hamburgischen Museum. Wir sind ferner in der Lage, nachzuweisen, dass holländische Künstler sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreich in Schleswig-Holstein niedergelassen haben. Der Schnitzer Johann von Groningen war z. B. schon im Jahre 1568 in Husum ansässig, und Hans Vredemann de Friese selber ist in norddeutschen Städten, wie Braunschweig und Danzig, thätig gewesen. Solche Leute haben dadurch, dass sie ihren Wohnsitz zeitweilig oder dauernd wechselten, nicht die Feinheit der Hand verloren und sie werden sich hierzulande Schüler herangebildet haben.

Es ist nicht abzusehen, weshalb sie in diesen, gleichsam niederländischen, Werkstätten nicht ebenso fein hätten arbeiten sollen, wie die in den Niederlanden selbst. — Diese Schränke, auch die feineren, brauchen also nicht zu Schiff herübergebracht worden zu sein. Sie können auch hier gemacht sein. Aber die Frage verliert dadurch an Interesse, dass wir nach obigem annehmen dürfen, dass die schöpferischen Künstler selber Import gewesen sind.

Interessanter ist die zweite Frage: Lässt sich innerhalb dieser niederländischen oder nach niederländischen Vorbildern geschaffenen Arbeiten chronologisch die Wandlung des Geschmacks nachweisen? Diese Frage ist von allgemeinem Interesse. — Wir unterscheiden nämlich an diesen Möbeln zwei grundverschiedene Geschmacksrichtungen. Die eine Gruppe der Schränke zeigt wenig oder keine figürlichen Schnitzereien, dafür aber Auflagen von fremden Hölzern, besonders von Ebenholz, und auch von Elfenbein, in Form von aufgelegimten Tropfen, Leisten, Knöpfen und ausgesägtem Flachornament. Die andere Gruppe zeigt figürliche Schnitzerei in flachem Relief in Eichenholz.

☞ In konstruktiver Hinsicht vermag ich keinen Unterschied zwischen beiden Gruppen zu erkennen. Das Gewöhnliche scheint mir nach den im Hamburger Museum vorhandenen und mir sonst bekannt gewordenen Exemplaren das zu sein, dass der Schrank aus zwei Teilen besteht, einem zweithürigen oberen, der bei den meisten, vielleicht auch überall, völlig getrennt vom Untergestell ist und abgehoben werden kann, und einem vierfach gegliederten unteren. Daneben findet sich im Hamburger Museum je ein Beispiel eines zweithürigen Schrankes mit durchgehenden Fächern; der eine ist mit Ebenholzaufgaben versehen, der andere entbehrt dieses und zeigt nur Eichenholz. Der eine dieser Schränke erinnert mit seinen über Eck gestellten Säulen lebhaft an den Nordstrander Schrank im Thaulow-Museum in Kiel, der die Jahreszahl 1604 trägt.

Es fragt sich nun: Wie stehen diese beiden Gruppen

zeitlich zu einander? Laufen sie gleichzeitig im 16. und 17. Jahrhundert neben einander her, oder hat die eine Geschmacksrichtung die andere abgelöst, und welche ist dann die ältere?

Die mit fremden Hölzern versehenen Schränke des Hamburger Museums sind nicht datiert. Mir sind auch sonst solche Schränke mit Daten nicht bekannt. Es ist auch an sich verständlich, dass diese Arbeiten weniger Anlass zur Datierung boten. So Persönliches, wie es in der figürlichen Schnitzerei vorliegt, wird hier nicht geboten. Das gegebene, regelmässige Ornament durch Anbringung einer Jahreszahl zu durchbrechen, lag nicht so nahe.

Unter den in Eichenholzschnitzerei ausgeführten Schränken des Hamburger Museums befinden sich zwei datierte. Der eine mit flachem Akanthus trägt die Bezeichnung: „anno 1648“, der andere, zu dem wir im Kieler Thaulow-Museum ein Pendant haben, ist von 1652.

Brinckmann in seinem „Führer“, Seite 650, ist der Ansicht, dass die mit figürlichem Schnitzwerk versehenen Schränke die jüngeren seien. Es ist aber nicht unmöglich, dass beide Geschmacksrichtungen neben einander herlaufen, ja es ist auch nicht ausgeschlossen, dass die Schränke mit Ebenholzeinlagen die jüngere Gruppe vorstellen. Die letzte Annahme entspräche dem Eindruck, den die gesamte Entwicklung der Möbeltechnik hervorruft, denn danach wird man schliessen, dass die figürliche Schnitzerei, die im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatte, im 17. Jahrhundert zurücktritt hinter der Neigung, die Möbel ohne Schnitzerei mit blanken, fremden Hölzern zu verkleiden, die jedenfalls seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Oberhand gewinnt.

Andererseits ist es eine bekannte Thatsache, dass in Oberdeutschland schon im 16. Jahrhundert die figürliche Schnitzerei zurücktritt hinter der Neigung, die Möbel durch bunte Flächenverzierung, Intarsia etc. zu schmücken. Weiter müssen wir mit der Thatsache rechnen, dass die

Niederländer schon seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts durch ihre Handelskompagnien und den Erwerb der überseeischen Kolonien in den Besitz des fremden Materials gekommen sind, dessen sie zur Herstellung dieser mit Ein- und Auflage versehenen Möbel bedurften.

Brinckmann neigt jetzt der Ansicht zu, dass beide Entwicklungen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts wohl gleichzeitig neben einander hergelaufen sind; und das scheint mir das Richtige zu sein. Einen weiteren Beitrag zur Lösung dieser Frage vermöchte man vielleicht zu bringen, wenn man einmal die Werke der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die ja so gerne reich geschmückte Interieurs bringen, auf die Möbelausstattung sorgfältig untersuchte. Bei einer nur flüchtigen Durchmusterung dieser Bilder habe ich folgende Eindrücke gewonnen:

1. Schränke kommen zufällig in diesen Interieurs verschwindend selten vor. Meist handelt es sich um Tische, Stühle, Hocker, Windfänge, Spinetts und Wandvertäfelungen.

2. Ebenso verschwindend selten entdeckt man in diesen Gemälden des 17. Jahrhunderts plastisch geschmückte Möbel, wie z. B. den Hocker in dem „Heiratskontrakt“ von Jan Steen in der Braunschweiger Galerie.

3. Sehr häufig aber stösst man auf Ein- oder Auflagen von Ebenholz etc.

In Gerhard Terborchs (1617—1681) „Konzert“ im Louvre sind die Tischfüsse mit Ebenholz ausgelegt. — Weisse Aufsätze, Knöpfe etc. (aus Elfenbein?) zeigt das Chorgestühl in Terborchs „Friedenschluss zu Münster 1648“, Nationalgalerie London. Ebenholzeinsätze zeigt der Schrank in dem Bilde „Nährende Frau mit Kindern“ von Pieter van Slingeland (1640—1691), Karlsruhe. Ebenso ein zweithüriger Schrank in Gabriel Metsus „Das Geschenk des Jägers“ im Rijksmuseum. Den Magnussenschen Tisch in Jan Steens Familienbild (Galerie Haag) habe ich schon oben erwähnt. Ebenholzauflagen resp. -Einsätze sieht man an den Spinetts in Jan Steens

„Musikstunde“ von 1671 (National-Galerie London), in „Dame am Klavier“ von Franz v. Miris d. Ä. (1635 bis 1681), Galerie Schwerin, sowie in Gabriel Metsus „Herr und Dame am Spinett“ (1630—1667), Galerie Schubart in München. Weiter nenne ich: „Die Regenten des Arbeitshauses“ von Nicolaes Elias (1590/91—1650) im Rijksmuseum, „Die Musikstunde“ von Gabriel Metsu im Haag (Tisch), „Der Liebesantrag an die Friesin“ von demselben in der Galerie Karlsruhe, sowie die Interieurs von Jan Vermeer van Delft (1632—1675) in Windsor Castle und in der Königl. Gemäldegalerie in Berlin.

Auf Grund der Ausstattung, die uns in diesen Gemälden entgegentritt, würde man also zu dem Schlusse berechtigt sein, dass mindestens in der zweiten Hälfte, vielleicht aber auch in den letzten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts, die der Schnitzerei entbehrenden, durch Auflage fremder Hölzer geschmückten Möbel in den Niederlanden selbst vorgeherrscht haben. Beachtenswert ist auch ein bei diesen niederländischen Schränken im hamburgischen Museum aufgestellter Hörnschapp, der die Jahreszahl 1722 trägt. Derselbe ist ganz aus Eichenholz, aber einige Füllungen sind künstlich geschwärzt, um sie so dem Ebenholz ähnlich zu machen. Vielleicht geht man nicht fehl in der Annahme, dass diese Möbel mit Ein- und Auflagen die anderen überdauert haben.

Diese kleine Betrachtung zeigt, wie unsicher noch unsere Kenntnis der historischen Entwicklung der Zimmerausstattung ist. Wilhelm Lübke bildet noch in der 2. Auflage seiner Geschichte der deutschen Renaissance, Bd. I, S. 95, Fig. 26, als Probe deutscher Schränke einen im Österreichischen Museum in Wien befindlichen Schänkschrank ab, der zweifellos niederländisch ist. Dass wir in unserer Erkenntnis überhaupt so weit gediehen sind, ist nicht zum geringsten Teile ein Verdienst Brinckmanns.

ADELBERT MATTHAEI

ORIENTALISCHE KERAMIK

DIE Keramik bildet eine Stärke des hamburgischen Museums; mehr wie andere ist gerade dieser Sammlungszeit in Hamburg über die Grenzen heimatlicher Kunst hinausgewachsen und hat fremde Kunstgebiete mit einbezogen. Zu diesen Gebieten gehört nächst Japan und China auch der Orient. — Das Studium der orientalischen Kunst, obwohl dieselbe in öffentlichen wie privaten Sammlungen schon längere Zeit heimisch geworden war, hat doch erst spät, namentlich seit der lehrreichen Ausstellung des „Burlington fine arts Club“ in London (1885) und der grossen Wiener Teppich-Ausstellung (1892), in wissenschaftliches Fahrwasser eingelenkt. Mit dem Interesse wuchsen überraschend schnell die Preise, so dass heute die Anlage einer orientalischen Sammlung mit zu den kostspieligsten Unternehmungen gehört; es erweiterte und vertiefte sich aber auch das Verständnis für jene eigentümliche Kunstwelt, und während früher die Neigung der Sammler sich zumeist den Werken der Spätzeit des 16. und 17. Jahrhunderts zuwendete, bevorzugt sie heute mit Recht die älteren Epochen.

Die Kunst des Islam ist keinem einzelnen Kulturvolke entsprossen, sondern entstand aus dem gewaltigen Erbe, das die untergehende Antike hinterlassen hat, vermischt mit den in Vorderasien durch die Jahrhunderte lebendig gebliebenen, aber bereits von der Antike übernommenen und verarbeiteten altorientalischen Überlieferungen. Sie hat somit die gleiche Wurzel wie die byzantinische und ist erst im Laufe der Zeit, unter dem Einflusse von Religion und Gesittung, zu einem selbständigen Zweige herangewachsen. Die Anfänge zu Neubildungen, namentlich auf einem der wichtigsten

Gebiete, dem orientalischen Backsteinbau, reichen noch in die Glanzzeit des Chalifats hinauf, aber noch bis in die Epoche der ägyptischen Fatimiden lebte, wie in der gleichzeitigen ottonischen Kunst im Westen, die antike Überlieferung nach. — Erst mit dem 12. Jahrhundert erscheint die Kunst des Islam entwickelt; ihre Blüte fällt in das 13. Jahrhundert, die Zeit gewaltiger Völkerstürme, die den Osten und Westen des asiatischen Kontinents unter das Joch der Mongolen brachten. Damals zuerst verwachsen auch chinesische Kunstmotive mit dem Formenschatze der westlichen Kulturwelt.

Vier Hauptzweige der orientalischen Kunst erreichten im 13. Jahrhundert ihre höchste Blüte: die golddurchwirkten Brokatstoffe, die in Silber und Gold tauschierten Metallarbeiten, die emaillierten und vergoldeten Gläser, endlich in der Keramik die Fayencen mit Goldluster. Ein gemeinsamer Grundzug beherrscht diese vier Kunsttechniken, welche den Schimmer und Glanz des Goldes auf die Flächendekoration übertragen.

Die Lusterfayencen gehören zum edelsten, was die orientalische Keramik geschaffen hat. Der Luster besteht aus einer Mischung von Kupferoxyd und Silber; von grösstem Reize durch die Weichheit der Pinselführung und durch einen gewissen impressionistischen Zug ist die Bemalung, bei den ältesten Erzeugnissen nur in Luster mit eingravierter Innenzeichnung, bei den späteren im Lustergrunde ausgespart, mit Zuhülfenahme von Kobalt und Kupferblau für Einfassungen und leichte, die Fläche belebende Retouchen.

Lüstergefässe, welche sich als Raritäten oder Beutestücke in frühmittelalterlichen Kirchen eingemauert finden, Wandfliesen in Moscheen, zum Teil mit Zeitangaben, ergaben eine feste Zeitstellung für die gesamte Gattung und eine Bestätigung der Überlieferung, wonach diese Technik bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts im ganzen Bereiche des Islam verbreitet gewesen ist. Die Lusterfliesen — gewöhnlich in der Form achtstrahliger Sterne und gleichschenkliger Kreuze — dienten vorzugsweise zur Wandbekleidung im Innern der

Moscheen und Heiligengräber; gewöhnlich erhielt die Gebetnische, Mihrab, einen derartigen Schmuck aus grösseren Platten mit einfassenden Säulen und Inschriftfriesen. Das hamburgische Museum besitzt eine stattliche Zahl derartigen Arbeiten, als Hauptstück einige zusammengehörige Platten von einer Gebetnische, ferner zahlreiche Fliesen und Friese. Das früheste Stück, eine Wandplatte aus Kaschan, einem Hauptorte der Fabrikation, zeigt kobaltblaue Buchstaben und türkisfarbige Ranken in Relief zwischen Arabesken und Streuornamenten auf zartem, perlmutterfarbigem Lüstergrunde. — Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts etwa stammen mehrere nur in Lüster gemalte Fliesen mit chinesischen Motiven; eine Fliese aus Kaschan zeigt die bekannte chinesische Darstellung des mit dem Drachen kämpfenden Phönix. — Stilistisch weiter vorgeschritten erscheint eine Gruppe vom Anfange des 14. Jahrhunderts aus Yezd, Kaschan und anderen Orten; hier treten an Stelle der älteren Ranken- und Arabeskenornamente stilisierte Blumen mit Vögeln und Vierfüsslern. Das Muster ist zur Erhöhung der Lüsterwirkung in leichtem Relief gehalten, so auf einer Wandplatte mit blauen Reliefbuchstaben, Blumen und Vögeln am Rande. — Eine andere Gattung von Stern- und Kreuzfliesen zeigt statt des Lüsters in Gold gemalte Blumen, bald auf kobaltblauem, bald auf türkisfarbigem Grunde, mit füllenden Ranken- und Streuornamenten. Technik und Farben sind denen der vergoldeten und emaillierten Gläser verwandt.

Endlich sei noch auf eine frühe Gruppe persischer Fliesen mit Unterglasurmalerei, also der im Orient vorherrschenden Technik, hingewiesen, welche mit den Lüsterfliesen gleichzeitig sind und bei welchen das Muster sich in Weiss von kobaltblauem Grunde abhebt.

Wie die mittelalterliche Keramik Vorderasiens durch die Lüsterfayencen, so ist auch die Spätzeit in Hamburg durch die künstlerisch bedeutendste Gruppe, die in Sammlerkreisen als „rhodisch“ bezeichneten Fayencen, vertreten. Auch bei diesen Arbeiten hat die Architektur zur richtigen Zeitbestimmung, wie zur Unterscheidung

zweier Hauptgruppen verholten. Zahlreiche Wandfliesen in Türkenbauten seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen die gleiche Technik und die gleichen Muster, wie das sogenannte rhodische Geschirr. Dieses ist mithin ebenfalls als türkisch zu bezeichnen. Für das Ornament ist vor allem bemerkenswert die Aufnahme natürlicher Blumen, besonders der Nelke, Hyacinthe und Tulpe, kennzeichnend ferner ein langes gefiedertes Blatt und die, wie es scheint, dem chinesischen Ornament-schatze entlehnten sogenannten Wolkenballen.

Man kann eine nordtürkische Gruppe von einer südlichen, syrischen, unterscheiden. Wiegen bei jener lebhaftere Farben, als besonders charakteristisch ein leuchtendes Bolusrot vor, so bei dieser ein dunkles Manganviolett, überhaupt eine ruhigere Farbstimmung; als Ornament erscheinen häufig Weinblatt und Traube. — Als dritte Gruppe schliessen sich die nur in Kobalt, gelegentlich mit Verwendung von Kupferblau gemalten Blaufayencen an, welche unter dem Einflusse chinesischer Muster und deren persischer Nachahmungen in Fayence stehen. Ein gutes Beispiel hiervon bietet ein grosser Reismpf, um dessen Aussenseite sich eine etwas magere Ranke herumzieht.

Zur nordtürkischen Gruppe gehören mehrere Schüsseln und Töpfe, darunter eine Schüssel mit Tulpen, Hyacinthen und den charakteristischen Wolkenballen am Rande, ferner mehrere Fliesen, u. a. ein Fliesenfeld aus dem Bade der Eyub-Moschee in Konstantinopel (17. Jahrhundert) und, als Hauptstück: ein schönes grosses Bogenfeld, wahrscheinlich gleichfalls aus Konstantinopel stammend. — Aus der syrischen Gruppe sei hervorgehoben ein Fliesenfeld mit einer Blumenvase.

Die türkische Kunst hatte bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Abhängigkeit von Persien gestanden, erst als nach dem Emporkommen der Ssefiden-Dynastie (1499) die noch heute bestehende Spaltung Westasiens in eine türkische und persische Hälfte eingetreten war, vollzog sich auch auf künstlerischem Gebiete eine Scheidung. — Einer der wichtigsten Zweige der per-

sischen Baukeramik, das Mosaik aus geschnittenem glasierten Thon, ist in Hamburg nur durch ein kleines Fragment aus der Medresse (Akademie) des Schah Hussein in Ispahan (um 1710) vertreten, vorhanden sind aber Wandfliesen in der damals üblichen Technik des Emaildecors über Glasur. — Aus älterer Zeit bestanden die Lüsterfayencen weiter; das Museum besitzt eine Kanne mit Bemalung durch dunklen Kupferlüster auf blauem Grunde.

Die wesentlichste Anregung hat die persische Keramik der Sseffdenzeit chinesischen Einflüssen zu danken. Noch heute birgt die Begräbnisstätte des ruhmvollen Geschlechts in Ardebil, in einem dafür eingerichteten achteckigen Kuppelraume — dem ältesten Porzellan-kabinett — eine stattliche Sammlung chinesischer Porzellane, fast ausschliesslich Blauporzellane. Diese Blauware wurde der Ausgangspunkt für zahlreiche Nachahmungen in Fayence mit Kobaltmalerei und chinesischen Motiven, den orientalischen Gegenständen zu der späteren Delfter Fabrikation. Dieser Gattung gehört u. a. eine Reisschüssel mit Leopardenjagd an. Das persische Blaugeschirr — und nicht chinesische Porzellane, die erst später nach dem Westen vordrangen — wurde wiederum das Vorbild für die vorerwähnte vorderasiatische Blauware, wie für das sogenannte alla porcellana-Ornament auf italienischen Majoliken des Cinquecento.

An die Blaufayencen schliessen sich einige Nachahmungen chinesischer Farbenporzellane, der Seladons, blancs de Chine u. a., mit in die Masse gravierten Mustern, die auch in dem halb gesinterten Scherben dem edleren Material nahe zu kommen suchten, ferner eine Kanne mit durchbrochenem, durch die Glasur geschlossenem Muster, eine Nachahmung der chinesischen grain-de-riz-Porzellane. — Mehr persisches Gepräge tragen eine Schüssel und ein achteckiger Napf; sie gehören zu einer bekannten Gruppe von Fayencen des 17. bis 18. Jahrhunderts, bei welchen Kobaltmalerei und Felder mit mattem Grün und blassem Bolusrot wechseln.

So sind bereits in dem, was das Hamburger Museum besitzt, die Hauptgattungen der orientalischen Kunsttöpferei in charakteristischen, einige sogar in erlesenen Beispielen vertreten; der Rahmen ist vorhanden, der weitere Ausbau durch Qualitäten eine lohnende Aufgabe der Zukunft.

RICHARD BORRMANN

DIE TÖPFERARBEITEN DER RENAISSANCE

WÄHREND die gesamte Keramik des 18. Jahrhunderts, das Porzellan sowohl wie die Fayence, über alle Landesgrenzen Europas hinweg ein ziemlich einheitliches Gepräge aufweist und nah verwandten Zielen nachgeht, sind in der Töpferkunst des Renaissance-Zeitalters die Kennzeichen nationaler Eigenart noch so scharf und deutlich betont, dass nur vereinzelte Übergänge und Bindeglieder von Land zu Land zu verfolgen sind.

Dieses augenfällige Hervortreten des nationalen Charakters in der Renaissance ist eine natürliche Folge der geschichtlichen Entwicklung dieses Gewerbes. Es handelte sich bei der damaligen Töpferei nicht wie bei den Porzellanmanufakturen und vielen Fayencefabriken der Spätzeit um konkurrierende Neugründungen, sondern um altansässige Betriebe, die ganz allmählich, geschoben und gehoben von dem allgemeinen Aufschwung der technischen Künste während der Spätgotik und der Renaissance, sich vom Niveau des primitiven Handwerks zur künstlerischen Leistung empor arbeiteten, ohne in der Technik den Zusammenhang mit den örtlichen Überlieferungen des Mittelalters zu verlieren. Das ist schon jetzt mit voller Klarheit bei den deutschen Erzeugnissen zu erkennen, dem Steinzeug, den Öfen und den Hafnerkrügen; ein ähnlicher Entwicklungsgang wird auch bei den italienischen Majoliken, unbeschadet der spanischen Einwirkungen, immer deutlicher in die Erscheinung treten, je mehr die Denkmäler der archaischen Epoche zu Tage gefördert werden.

Die Folge einer so wesentlich autochthonen Entfaltung der Renaissancekeramik ist eine grosse Mannigfaltigkeit der Erzeugnisse, die es jüngeren Museen ohne alt-

überlieferten Grundstock einigermaßen schwer macht, eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen. Die Schwierigkeiten sind um so grösser, als gerade dieses Gebiet viele Objekte des schärfsten Wettbewerbs auf dem Kunstmarkt mit umfasst.

Wenn auch das Schwergewicht und die Überlegenheit der Hamburger keramischen Sammlung vornehmlich auf ihren glänzenden Reihen der mit Delft beginnenden Spätfayencen beruht, so bietet sie doch ein übersichtliches Bild der vielgestaltigen Gattungen und der wichtigsten Richtungen des 16. Jahrhunderts. Als abgeschlossen ist die Sammlung allerdings noch keineswegs zu betrachten; es können noch manche Lücken ausgefüllt werden, bis die Renaissanceabteilung auf dieselbe beneidenswerte Höhe gebracht ist, welche für das 18. Jahrhundert bereits erreicht wurde.

Das gilt in erster Linie für das rheinische Steinzeug, das auf eine spezielle Beachtung in deutschen Museen ein gewisses Anrecht hat. Denn wir dürfen das Steinzeug als ein rein deutsches, durchaus urwüchsig entstandenes Erzeugnis in Anspruch nehmen, obwohl die von L. Solon vertretene Anschauung noch nicht ganz überwunden ist, welche den künstlerisch wichtigsten Teil dieser Gattung den Niederlanden zuwies.

Man hat früher bei der Auswahl der älteren Sammlungen des niederrheinischen Steinzeugs auf die aufgelegten Reliefverzierungen der Krüge, auf die heraldische Bedeutung der Wappen und auf die seltenen figürlichen Darstellungen grossen Wert gelegt und vielfach die Schätzung der Gefässe ganz vorwiegend nach der Schärfe und Sauberkeit der Ausprägung bemessen. Es ist auch zuzugeben, dass die Reliefverzierungen wertvolle Aufschlüsse geben über den Kreis der Abnehmer, über die Ausdehnung des Exportes und über die Quellen ornamentaler und figürlicher Motive, welche dem Handwerker der Renaissance zur Verfügung standen. In diesem Sinne hat neben dem Raerener Krug mit den Bauerntänzen nach Behaim und manchen anderen Stücken des Museums namentlich die Siegburger Schnelle der Eng-

landfahrgesellschaft für Hamburg ein örtliches Interesse. Aber die kunstgeschichtliche Bedeutung der deutschen Krüge liegt doch nur zum geringeren Teil in den Motiven und der Ausführung der Reliefaufgaben begründet. Weitaus lehrreicher und beachtenswerter ist die selbständige Erfindung und Ausgestaltung der Gefäßformen. Die Gefäßbildung ist ein schwieriges Gebiet, auf dem die Geschichte der ganzen europäischen Keramik vom Mittelalter herwärts nur wenig wirklich originelle und durchschlagende Erfolge aufzuweisen hat. Der modernen Keramik ist es trotz der lebhaftesten Bestrebungen bis heute kaum gelungen, zu vollkommen neuartigen Hohlgefäßen durchzudringen. Sie arbeitet zum Teil notgedrungen noch mit überlieferten Typen, oder sie behilft sich mit Variationen des ostasiatischen Formenschatzes. Den rheinischen Krugbäckern aber kann der Ruhm nicht streitig gemacht werden, dass sie aus eigenstem Empfinden, frei von den im 16. Jahrhundert fast unvermeidlichen Einflüssen Italiens oder von seiten anderer gefäßbildender Gewerbe, wie der Goldschmiedekunst, der Zinngießerei oder des Hohlglases, eine Fülle kunstvoller Formen geschaffen haben, die man als ganz mustergültig bezeichnen darf, wenn man die technischen Anforderungen ihres etwas derben Materials nicht ausser acht lässt. Darin liegt eine seltene Kunstleistung, die um so bemerkenswerter ist, als sie einem ziemlich eng begrenzten Kreise ländlicher Handwerker in einem Zeitraum von wenigen Jahrzehnten geglückt ist.

Die primitive Frühzeit der Krugbäckerei, die in Hamburg durch einen Siegburger Becher mit eingeschnittenen gotischen Blättern vertreten ist, bietet nach dieser Richtung noch gar nichts. Auch die erste Epoche künstlerischer Arbeit im Steinzeug, die Zeit der Spätgotik und der Frührenaissance während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in welcher Köln und Frechen die Führung des Gewerbes inne hatten, ist noch wenig ergiebig für die Erfindung der Gefäßformen. Köln und Frechen, deren frühe Arbeiten nur in seltenen Fällen mit Sicherheit von einander zu unterscheiden sind, hielten sich

in der Regel, wie die Hamburger Exemplare mit gotischen Eichenranken und die Bartmänner zeigen, an die gedrückten Kugel- und Birnformen von mässigen, noch dem täglichen Gebrauch angepassten Dimensionen. Die Schaffenskraft der Kölner Töpfer erschöpfte sich noch in der Dekoration, da sie die damals beginnende Technik der Reliefauflagen aus gestochenen Hohlformen durchzubilden und zugleich den Übergang zu finden hatten von den gangbaren gotischen Mustern zu den neuen und ungewohnten Motiven der Frührenaissance.

Siegburg konnte bereits auf den Kölner Errungenschaften weiterbauen und den Gefässformen grössere Aufmerksamkeit zuwenden. Das Hauptprodukt der Abteistadt, die in Hamburg ausreichend vertretene Schnelle, kann zwar kaum auf Kunstform Anspruch erheben; aber daneben hat Siegburg den im Kölner Betrieb noch ziemlich formlosen mittelalterlichen Becher mit Trichterhals zu der eleganten und durchaus eigenartigen Balusterform der Renaissance veredelt, auch die beiden Typen der Schnabelkanne schon in voller Reinheit herausgebracht. Ihre Entwicklung zeigt eine interessante Analogie mit den griechischen Vasen, insofern, als bei dem älteren Typus der Bauch sackartig nach unten sich ausweitet, während er bei der späteren Form, welche in Hamburg die schöne blaugraue Kanne aus Raeren gut veranschaulicht, eiförmig straff nach oben strebt.

Den Höhepunkt erreicht dann Raeren, dessen selbstständiger Betrieb nach 1560 einsetzt, wenn man von den ersten rohen Nachahmungen der Kölner Krüge absieht. Raeren hat als sein bevorzugtestes Erzeugnis die kräftig gegliederten und viel variierten Schenkkannen wenn nicht erfunden, so doch über das bisherige Niveau weit hinausgehoben, schon dadurch, dass es zu sehr grossen Dimensionen überging. Der Umfang ist bei den Krügen nicht unwesentlich, weil erst die grossen Exemplare die reiche Gliederung, die Anbringung der verschiedenen Profile, Kannellierungen und den wohl-abgewogenen Wechsel von Fläche und Relief ermöglichen. Das grösste Verdienst auf diesem Gebiete

gebührt ohne Frage den beiden Raereener Meistern Jan Emens und Baldern Mennicken, deren bald vornehm einfach und glatt, bald prächtig reich gestaltete Schenkannen von keinem ihrer Zeitgenossen und Nachfolger übertroffen worden sind. Das Hamburger Museum erfreut sich, von einem stattlichen Kurfürstenkrug und einer für den Raereener Monogrammisten T. W. K. sehr charakteristischen Feldflasche abgesehen, des Besitzes zweier bezeichneter Arbeiten von Jan Emens selbst.

In der Kannenbäckerei des Westerwaldes verliert sich im 17. und 18. Jahrhundert mehr und mehr die energische, scharfe Gliederung der Renaissance, so dass auch bei grossen Krügen die Formen rundlicher und profilarm werden. Das künstlerische Ziel der Krugbäckerei ändert sich in dieser Zeit völlig, indem an Stelle des rein plastischen Charakters das Streben nach farbiger Wirkung — durch reichlichste Verwendung von Kobalt- und Manganglasuren — tritt. Damit verflachen auch die bisher in Friesen und Feldern zusammengefassten Reliefaufgaben, die durch gepresste oder geritzte, die ganze Oberfläche gleichmässig überziehende Musterungen ersetzt werden. In der Erkenntnis, dass in diesen geritzten Flachmustern der Spätzeit jenes urwüchsige und sichere Stilgefühl, das so viele Werke der rheinischen Volkskunst auszeichnet, besonders klar und rein zu Tage tritt, hat das Hamburger Museum das farbige Westerwalder Steinzeug mit Vorliebe gesammelt.

Die italienischen Keramiker des 16. Jahrhunderts waren in ihren Zielen die Antipoden ihrer Berufsgenossen in Deutschland. Die Form ist dem Majolikamalern wenig oder nichts, die Farbe alles.

Damit stehen die Robbiaskulpturen nicht im Widerspruch, denn sie haben mit der eigentlichen Töpferei keine Berührungspunkte, wenn auch Luca della Robbia die erste Anregung zur Verwendung der Glasuren der Keramik entnommen haben mag. Im übrigen ist die Robbiawerkstatt von Anfang bis zu Ende ihren eigenen Weg gegangen, ohne irgend welche Einflüsse von seiten der Majolika zu verwerten. Hamburg veranschaulicht

die beiden Stilrichtungen der Florentiner Bildhauerfamilie: in dem anmutigen Madonnenrelief Andreas die ältere und edlere Art, welche in der vollendeten Kunst des Bildners ihr Ziel sucht, und in dem fruchtkranzumrahmten Wappen die jüngere Art Giovannis, welche die Vielfarbigkeit zu reichster Wirkung heranzieht.

Die italienische Fayence der Renaissance bedeutet innerhalb der gesamten europäischen Keramik die höchste Steigerung der Farbenwirkung, die ausschliesslich mit den beschränkten Mitteln der Scharffeuermalerei erzielt worden ist. Bewertet man die Majoliken aus diesem Gesichtspunkte, so erscheint es ungerecht, die Werke der urbinatischen Richtung zu vernachlässigen, wie es heute auf dem Kunstmarkte zu Gunsten der primitiven, der Bauertöpferei noch nahestehenden Fayencen oft geschieht. Das Streben nach starker Polychromie war den Italienern allein zu eigen. Der spanische Einfluss bot ihnen in dieser Hinsicht gar nichts, denn die Spanier sind, obwohl sie vom frühen Mittelalter her im Besitz des weissglasierten Malgrundes der Zinnfayence waren, über die einfarbige Blaumalerei auch dort nicht hinausgegangen, wo sie auf die schmückende Zuthat der Lüstrierung verzichteten. Die ersten Denkmäler farbenreicher Fayencemalerei in Spanien sind die Werke des Pisaners Niculoso in Sevilla. Lehrreiche Belagstücke für die Selbstbeschränkung der Spanier liefert in Hamburg die Sammlung gotischer Fussbodenfliesen aus Segorbe und anderen valencianischen Orten. Sie scheinen die unmittelbaren Vorbilder der primitiven Majoliken zu sein; aber die Quattrocento-Majoliken des Museums — eine Flasche und ein Albarello mit gotisierendem Laubwerk — lassen erkennen, dass schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Italiener Spanien weit überholt hatten. Selbst in ihrer eigensten Specialität, dem Metallglanz, sind die Spanier von ihren italienischen Schülern — und hierin steht die unmittelbare Übertragung durch Spanier ausser Frage — geschlagen worden; dem wunderbaren Madreperlalüster der Derutaschüsseln mit Frauenbildnis und Orsiniwappen,

dem Rotglanz des Xantotellers vom Jahre 1538 haben sie nichts an die Seite zu stellen. Auch Deruta, obwohl es seinen Ruhm den lüstrierten Werken verdankte, ist dem italienischen Geschmack durch mehrfarbige Malereien entgegengekommen; ausser den zwei grossen polychromen Schüsseln der Sammlung sind der umbrischen Werkstatt wohl noch eine Kanne und ein Albarello aus dem ersten Jahrzehnt nach 1500 zuzuschreiben.

Die Majolikakünstler der Frührenaissance gelangten zu ihren stärksten Wirkungen, indem sie tiefe und volle Farben, vorwiegend blau, gelb, ockerbraun und grün, bei weitgehender Unterdrückung des weissen Grundes ungebrochen neben einander stellten. Hierhin gehören aus dem Hamburger Museum die beiden Teller der Casa Pirola in Faenza, einige Albarellen von Siena und Castel Durante, die in der Art von Metallbecken gebuckelten Schalen, Scannellati oder Smartellati aus Faenza und Castel Durante, und als seltenes Prachtstück der Teller mit ockerbraunen Arabesken auf tiefblauem Grund, der wohl in Castel Durante entstanden ist.

Vom Standpunkt der Technik betrachtet, bedeutet die Figurenmalerei von Urbino, die von 1530 an vorherrscht, mit ihren weich vertriebenen und abgeschattierten Farben einen unleugbaren Fortschritt gegenüber den ornamentalen Majoliken im Frührenaissancestil, wenn auch die Originalität der Erfindung bei den Urbinaten und ihren Nachahmern manches zu wünschen übrig lässt. Die Ausnutzung der Kupferstiche haben allerdings nur wenige Fayencemaler so gründlich betrieben, wie Francesco Xanto Avelli, dessen Teller mit dem Tod der Kleopatra ein ganz charakteristisches Beispiel seiner Kompositionsweise ist, welche die Figuren einer Darstellung aus verschiedenen Stichen zusammensucht. Man wird den Majolikameistern aus diesem Brauch einen schweren Vorwurf kaum machen können; denn auch zu anderen Zeiten haben die Keramiker, wie die Porzellanmaler des 18. Jahrhunderts zu den Kupferstichen greifen müssen, wenn es sich um rein figurliche Motive handelte. Einen glänzenden Beweis dafür,

dass die Majolikamalerei — namentlich in der toskanischen Manufaktur von Caffagiolo — sich gelegentlich auch im Figürlichen weit über die Grenzen des Handwerks hinaus zu freier künstlerischer Zeichnung erheben konnten, erbringt jene Brautschüssel mit den unvergleichlich grosszügigen Brustbildern eines Liebespaares, die aus der Sammlung Paul erworben worden ist. Die Reihe der urbinatischen Istoriatimajoliken in Hamburg ist an Zahl gering, aber sie ist so ausserordentlich glücklich ausgewählt, dass sie die besten Hände aufweist, über die Urbino zu verfügen hatte. Der Begründer und Hauptmeister der Gattung, der Durantiner Nicola da Urbino, ist mit einem Teller (Orest und Pylades vor Iphigenia im Tempel zu Tauris) von solcher Schönheit der Arbeit vertreten, dass er dem Correrservice und noch mehr dem Gonzagaservice nahe kommt. Der Kleopatratteller seines Nachahmers Xanto ist bereits erwähnt; der Werkstatt von Nicolas Sohn, Guido Fontana, ist die Schüssel mit dem Seesieg Caesars über die Veneter zuzuweisen, während der Teller mit den „tres Bacci fabulatrici“ und eine scodella di donna di parto an die Hand von Nicolas Enkel Orazio Fontana erinnern.

Mit sichtlicher Vorliebe hat Hamburg die Früchte jener späten Nachblüte der Majolika gesammelt, die in Castelli degli Abruzzi ihren Hauptsitz hatte. Es sind durchgehends auserwählte Stücke, die, dem weichlicheren Geschmack des 18. Jahrhunderts entsprechend, durch eine milde und zarte Stimmung die feurige Farbewirkung der Renaissance ersetzen.

Eine Ausnahme von der allgemeinen Farbenfreudigkeit machten im 16. Jahrhundert die nach levantinischen und ostasiatischen Vorbildern nur in blau auf weiss oder grau dekorierten Majoliken von Venedig. In dieser Gruppe, die einer Arbeit aus der Bottega des Maestro Lodovico nicht entbehrt, bieten diejenigen Stücke besonderes Interesse, welche durch die Wappen der Besteller auf die Beziehungen der Majolikaindustrie zu Augsburg und Nürnberg hinweisen. Es ist bekannt,

dass der Nürnberger Augustin Hirschvogel um 1532 mit Hülfe eines in Venedig ausgebildeten Töpfers in seiner Vaterstadt Majoliken herzustellen versuchte. Was ihm während der kurzen Dauer seines Betriebes wirklich gelungen ist, wissen wir nicht. Es existiert aber eine kleine Zahl deutscher Fayencen, die nur wenige Jahre nach den Versuchen Hirschvogels entstanden sind, und die deutliche Anklänge an italienische Vorbilder aufweisen. Das künstlerisch bedeutendste Stück dieser seltenen Art, eine Schüssel mit Frauenbrustbild und Spruchband, die den Einfluss von Deruta verrät, hat das Hamburger Museum kürzlich erworben.

Sicher ist, dass diejenigen Thongefässe, die gegenwärtig gewöhnlich nach Augustin Hirschvogel benannt werden, mit seiner keramischen Thätigkeit nichts zu thun haben können, da sie teils nicht in Nürnberg, teils zu spät entstanden sind. Es sind Arbeiten der Hafner oder Kachelbäcker, welche die gleichen Farbglasuren und Reliefdarstellungen für ihre Öfen verarbeiteten. Die grosse Mehrzahl der stattlichsten Krüge entstammt, wie durch Wappen festgestellt ist, einer Nürnberger Hafnerei, der auch das Hamburger Exemplar mit biblischen Bildern angehört. Ausser Köln und einem nur durch ein einziges Stück beglaubigten sächsischen Betrieb hat auch Schlesien Geschirre verwandter Technik geliefert; eines der seltenen Belagstücke der letzteren Art ist die grosse Schüssel mit der Allegorie des Todes in Hamburg.

Um wirklich individuelle Werke handelt es sich bei den französischen Analogien der Hafnergeschirre, den gleichfalls bunt auf Relief glasierten Palissyfayencen. Das Hamburger Museum hat in seiner Sammlung die rein ornamentalen Werke Palissys den berühmteren naturalistisch dekorierten vorgezogen, da sie in der That den letzteren künstlerisch überlegen sind. Ich will zum Schluss nur ein Exemplar Palissys hervorheben, weil es für eine ganz ausserhalb der Keramik liegende Frage von Bedeutung ist. Es ist eine Schale, die, ausser der fein gewölkten Glasur, als einzigen

Schmuck eine Abformung der Temperantia nach jener Zinnschüssel trägt, die lange Zeit im Mittelpunkt des Streites um die Künstlerpriorität Enderleins und Briots stand. Da Palissy im Jahre 1590 starb, und da die Temperantiaschüssel Enderleins das Jahresdatum 1611 trägt, erbringt die Fayenceschale in Hamburg einen weiteren Beweis dafür, dass die Temperantiaschüssel François Briots vor 1590 existiert hat und das Original gewesen sein muss.

OTTO v. FALKE

DIE DELFTER FAYENCEN

DIE Geschichte der Delfter Fayence umfasst einen Zeitraum von etwa zwei Jahrhunderten. In den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts lassen sich die ersten Anfänge nachweisen, und das Ende des 18. Jahrhunderts bedeutet, wenigstens für die künstlerische Seite der Delfter Fayenceindustrie, den Abschluss; mag auch der letzte Obermeister erst 1833 sein Amt niedergelegt haben. Geschäftlich wurde die Industrie, wie so viele andere keramischen Betriebe, durch die Konkurrenz mit dem englischen Steinzeug ruiniert.

Es ist Delft nicht allzu leicht gemacht worden, die grossen Erfolge zu erzielen, deren es sich später rühmen konnte. Schon die Beschaffung der für die Fabrication nötigen Töpfererde bot Schwierigkeiten. Aus drei verschiedenen Orten, aus Tournai, aus Westfalen und von dem holländischen Rheinufer, mussten die nötigen Bestandteile herangeholt werden, die in ihrer Zusammensetzung dann im Brand jenen leichten, gelblichen Scherben erzeugten, der für Delft charakteristisch ist. Aber auch der kaufmännische Betrieb muss zuerst mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt haben, denn jahrelang war nur eine äusserst geringe Zahl „plattelbacker“ in der Lucasgilde eingetragen. Erst von der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt sich das Gewerbe kräftiger, um dann schnell jenen Höhepunkt zu erreichen, der es zum ersten Betrieb Europas machte, und dessen finanzielle und künstlerische Erfolge überall in Deutschland andere Fayencetöpfereien entstehen liessen, die vergeblich versuchten, ihrem holländischen Vorbild nahe zu kommen.

Man kann die Erzeugnisse Delfts nach ihrer technischen Seite betrachten, ob Scharffeuerfarben oder

Muffelfarben in Anwendung kamen, ob sie in Blau-malerei oder in bunten Farben ausgeführt sind, aber der künstlerischen Bedeutung Delfts werden wir ge-rechter, wenn das Gegenständliche entscheidet: ob der Maler nämlich von europäischen Vorlagen oder von orientalischen Mustern ausging. Haben doch die grossen Meister auf dem einen oder dem anderen Gebiet, nie-mals auf beiden zugleich, ihr Bestes geleistet.

Die Fabrikationsweise Delfts schildert uns in aller Ausführlichkeit ein Buch des 18. Jahrhunderts. Es wird darin erzählt, mit welcher Sorgfalt zuerst die Töpfer-erde bereitet, wie sie dann, nachdem sie sorgfältig ge-waschen, zum Dreher oder zum Former wandert und sodann, nachdem sie zum ersten Mal gebrannt, beim „Vloerwerker“ den weissen Anguss aus Zinnemail auf der gelben Scherbe erhält. Darauf beginnt der Maler sein Werk auf dem jede Flüssigkeit schnell einsaugen-den Grund. Er zieht zuerst die Umrisse und trägt dann die Farbe auf, eine Arbeit, die keine Korrekturen gestattet. Bei Stücken, die oft wiederholt werden, er-leichtert er sich seine Thätigkeit durch die Anwendung von Papier, in das die Umrisse der Malerei eingestochen sind und die durch Einstäuben mit Holzkohle auf das Gerät mechanisch übertragen werden. Nun wandert das Stück zum „Vloerwerker“ zurück, der es mit „Kwaart“, einem pulverisierten Bleiglas, einstäubt, das im Brand mit dem Zinnemail verschmilzt und den Farben jenen spiegelglatten Glanz verleiht, der ein Charakteristikum für die Delfter Ware ist.

In dieser Weise wurden sowohl die im europäischen Stil gehaltenen Blaumalereien hergestellt, wie diejenigen nach chinesischen Vorbildern, und ebenso auch die bunt-farbigen Arbeiten, soweit diese Farben auf der Scharf-feuerpalette vorhanden sind, was nur bei wenigen, wie dem Grün und dem Bolusrot, der Fall ist. Wollte der Maler von anderen Farben Gebrauch machen, die das scharfe Feuer nicht vertragen, so mussten sie, wie das Eisenrot und Gold, der fertigen Glasur aufgemalt und durch nachträgliche leichtere Brände befestigt werden.

Die ersten Blaumalereien mit ihrem überladenen Decor und den oft zeitgenössischen Kupferstichen entnommenen Darstellungen begründen nicht die hohe Meinung von der Kunst Delfts.

Erst um die Mitte und gegen das Ende des 17. Jahrhunderts entstehen die Blaumalereien, die den Werken grosser Kunst ebenbürtig sind. Von einem der allerersten Meister, von Frederik van Frytom, rührt jener Teller her, der das Treiben auf dem Eise schildert. Man muss auf die Werke der besten holländischen Landschaftler zurückgehen, um etwas diesem Gleiches nennen zu können. Manche erinnert seine Art an landschaftliche Skizzen Goyens. Nur ein ganz verstockter Stilpurist wird sich über den Gegensatz zwischen dem Gebrauchszweck des Tellers und seiner Dekoration ereifern können. Mit demselben Recht, wie Fliesen an die Wand befestigt werden, ist dies auch einem Teller zuzugestehen, zumal der weiss gelassene Rand dem Bilde den besten Rahmen giebt.

So national holländisch auch alle diese Geräte sein mögen, wie die Terrinen, die Tulpenständer und Blumenvasen, die Kühlbecken, die Fidibusbecher, Predigtuhren u.dgl.m., in der Dekorierung zeigt sich fast überall der ostasiatische Einfluss. Das Gründungsjahr der ostindischen Kompagnie, 1602, ist für das Kunstgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts von derselben Bedeutung, wie für die spätere Zeit die Entdeckung Pompejis. Vom Anfang des 17. Jahrhunderts an datiert die oft in grossen Mengen, in ganzen Schiffsladungen sich vollziehende Einfuhr von Werken ostasiatischer Kunst. Sicherlich ist es zuerst nicht die Freude an dem künstlerisch Wertvollen der chinesischen und japanischen Erzeugnisse gewesen, die den Sammeleifer anregte. Wie die ostindische Kompagnie ihren Zeitgenossen vor allem als Quelle grossen Wohlstandes erschien — konnten doch in einem einzigen Jahr allein 600 Prozent an die Aktionäre ausgeteilt werden —, so war es auch auf diesem Gebiet das materiell Wertvolle und daneben das Fremdartige, das Ethnographische, kurz, die Kuriosität, die die Werke begehrenswert machte. Es

sind Trophäen und Andenken, in erster Linie Kostbarkeiten, keine Kunstwerke, nach denen die Sammler Verlangen trugen. Die Prozessionen langbezopfter Chinesen, die Würdenträger in ihren Sänften, die burlesken Gestalten der Götter, dazu die phantastisch aufgeputzten Gärten und Landschaften, das mögen die Eindrücke sein, die sich dem Gedächtnis am leichtesten einprägten und eine gewiss der Berichtigung bedürftige Vorstellung von dem Wesen chinesischer und japanischer Kunst erzeugten. So ist auch die Einwirkung auf manches Gebiet europäischer Kunstübung keine glückliche gewesen. Die Gartenkunst, die spielerische Pavillonarchitektur zeigen dies, und selbst die für derartige Umformungen am wenigsten geeigneten europäischen Möbel haben, wie die Vorlagebücher zeigen, darunter leiden müssen.

Nur dort, wo soviel eigene künstlerische Kraft vorhanden war, um die fremdartigen Eindrücke selbständig verarbeiten zu können, entstand etwas Neuartiges, das auch künstlerisch von Wert war. Und so zahlreiche Beeinflussungen durch chinesisch-japanische Kunst nachzuweisen sind, die Fayence und das Porzellan sind die beiden einzigen Schüler, die dem Osten zum Dank verpflichtet sind. Weniger durch das, was ihnen unmittelbar überliefert wurde, als durch die technischen und künstlerischen Aufgaben, die ihnen bei der Nachahmung des Fremden gestellt wurden, und deren Lösung oft etwas Neues schuf, das dem Vorbild gleichwertig zur Seite gestellt werden konnte.

Der Teil der Sammlung, der Werke dieser Art enthält, ist besonders reichhaltig. Fast alle bedeutenderen Meisternamen sind in ihm vertreten: Aelbregt de Keizer, Samuel van Eenthorn, Louwys Fictoor, Adriaen Pynacker u. s. w. Eines der schönsten Stücke und zugleich geeignet, das oben Gesagte zu beweisen, ist das Kühlbecken des Louwys Fictoor. Es ist innen und aussen reich in Scharffeuerfarben dekoriert, ein fünf farbiges Behangmuster umzieht die Wandung des Gefäßes, und das Innere ziert ein blühender, von Vögeln belebter Strauch. Die Form des Gerätes ist aber den aus Kupfer ge-

triebenen Weinkühlern entlehnt, so dass hier eine doppelte Anleihe zu verzeichnen ist. Und trotz dieser scheinbaren Stilwidrigkeit lässt sich kaum etwas Prächtigeres, dem Auge Wohlgefälligeres denken als dieses Gefäß. Ein anderes Beispiel ist der prächtige Satz von vier Vasen des Adriaen Pynacker. Es ist offenbar eine Nachahmung der japanischen Imari-Ware. Päonien, Chrysanthemum und Foho-Vögel in blau-rot-goldenen Farben bilden die Dekoration. Aber unter den Händen des Meisters ist die Nachahmung viel farbenprächtiger und dekorativ wirksamer geworden als es die Vorbilder sind. Die Malereien füllen die Fläche mehr aus, sie sind reicher und mit vollendetem Farbennus zusammengestimmt. Ähnliches lässt sich bei den Tellern beobachten, deren einige den bei der asiatischen Keramik nicht vorkommenden Dreiklang der Farben Blau, Rot und Grün zeigt. Welche Missverständnisse bei der Entlehnung fremder Vorbilder entstehen können, lehrt der Teller mit dem Muster „au tonnerre“, d. h. der Blitze aus Wolken. Die Blitze bedeuteten bei dem Vorbild nichts anderes als die Zickzackbrücken über den japanischen Iristeichen, und diese mussten unter der Hand des europäischen Arbeiters sich solche Umformung gefallen lassen. Wie kühn die Delfter in technischen Versuchen waren, lehrt die Nachahmung chinesischer Vasen, die buntfarbigen Decor auf schwarzem Grunde zeigen.

Neben der Erzeugung solcher Prachtstücke ging in Delft selbstverständlich auch die Produktion der billigeren Marktware einher, Anspielungen auf Ereignisse der Zeit, sogenannte Vivatteller, Kostümbilder, Sittenschilderungen u. s. w., wie solche sich auch auf den Fliesenbildern dieser Abteilung finden, die im übrigen durch die Beschränkung auf wenige technisch und künstlerisch ausgezeichnete Stücke sich wohlthuend von derjenigen mancher anderen Museen unterscheidet.

Das ausgehende 18. Jahrhundert zwang die Delfter Fayencetöpferei, der Mode der Porzellanmalerei zu folgen. Obwohl diese dem Material der Fayence nicht ent-

spricht, so gelangen doch auch derartige Stücke, wie jene Dose, in zarter, vielfarbiger Malerei nach Meissener Vorbildern.

Doch die Glanzzeit von Delft war vorbei, der Betrieb wurde immer handwerksmässiger und auch die Versuche im 19. Jahrhundert, der alten Industrie wieder neues Leben einzuflössen, sind nicht gelungen.

ERNST SCHWEDELER-MEYER

DIE FRANZÖSISCHEN FAYENCEN

IN einer so reichen keramischen Sammlung, wie sie das Hamburgische Museum besitzt, musste naturgemäss auch der französischen Fayence ein bedeutender Platz eingeräumt werden. Es entspricht das nicht nur dem Bedürfnisse, in dieser Sammlung ein möglichst geschlossenes, vollständiges Bild der älteren Thonwarenindustrie zu geben, sondern nicht minder ästhetischen Rücksichten. Gehören doch die Erzeugnisse der französischen Fayencekunst zu den besten künstlerischen Leistungen, die überhaupt auf dem Gebiete der Keramik geschaffen worden sind. Die Kunst, den Körper der Gefässe und die Fläche der Geschirre in ein gefälliges, den Formen schön sich anschmiegendes Gewand zu kleiden, ist wohl kaum besser geübt worden als in Rouen und Moustiers. Dazu kommen noch lokale kulturgeschichtliche Interessen, die den Wert dieser Sammlung erhöhen. Ein grosser Teil der Fayencen ist in der Umgebung Hamburgs unmittelbar aus altem Besitz erworben worden und giebt damit Zeugnis für einen starken überseeischen Import dieser Ware in das nordwestliche Deutschland: eine wertvolle Bestätigung der Worte Pierre de Frasnays in seinem begeisterten Lobgedicht auf die französische Fayencekunst vom Jahre 1735: „Ses ouvrages charmans vont au delà des mers“.

Der glanzvollen italienischen Majolikakunst hat Frankreich zur Zeit der Renaissance nichts Ähnliches entgegen zu stellen. Als ebenbürtige Leistungen lassen sich nur in gewissem Sinne die Emailmalereien von Limoges in Parallele ziehen. Allerdings hat die französische Renaissance zwei höchst eigenartige, selbständige keramische Schöpfungen gezeitigt, die Steingutarbeiten von St. Porchaire und die Fayencen des Bernhard de Palissy. Aber

beiden kommt in der Geschichte der Keramik nur ein episodenhafter Charakter zu.

Freilich findet auch die eigentliche Fayencemalerei, von Italien eingeführt und in Lyon, Nîmes und an anderen Orten geübt, in Frankreich Eingang, aber ohne weitgreifende Bedeutung zu erlangen. Von einem der wichtigsten Denkmale dieser Art besitzt das Museum Bruchstücke, die durch Tausch vom Musée de Cluny in Paris erworben wurden. Sie gehören zu dem Fliesenboden des Schlosses zu Ecoen, der durch die Inschrift „à Rouen 1542“ als frühestes Erzeugnis jener im 18. Jahrhundert so reich blühenden Fayencekunst Rouens bezeichnet und als ein Werk des Masseot Abaquesne festgestellt ist.

Erst im 17. Jahrhundert beginnt die französische Fayencekunst sich von den italienischen Vorbildern frei zu machen und sich zu selbständiger künstlerischer Produktion zu erheben, am frühesten in Nevers. Nachdem man hier zunächst in der Art der italienischen Majolikamalerei gearbeitet, erfand man um die Mitte des 17. Jahrhunderts einen höchst wirkungsvollen Decor, indem man die Gefässe mit einer leuchtenden tiefblauen Glasur überzog und darauf flott gemalte weisse Blumenranken, zwischen denen Vögel sich tummeln, setzte. Allerdings weisen diese Erzeugnisse auf ähnliche Arbeiten der persischen Kunst hin, die damals den Franzosen durch die Reisen Taverniers bekannt wurde, aber diese Anregung hat doch etwas durchaus Selbständiges, Neues geboren. Das hamburgische Museum besitzt von den sehr seltenen Fayencen dieser Art eine Kanne, die aus der Einrichtung der Apotheke des Hospiz zu Moulins (Dep. de l'Allier) stammt. Ein blau glasierter Krug mit weissen Tupfen, der zu Kotzenbüll, im Eiderstädtischen, erworben wurde, wird ebenfalls als Neversfayence anzusprechen sein. Später nährt sich die keramische Kunst von Nevers wieder mehr von den Tischen fremder Manufakturen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden in Nevers in Masse jene Geschirre mit Darstellungen und Inschriften politischen Inhalts

geschaffen, in denen die weltbewegenden Ereignisse jener Zeit einen volkstümlichen Wiederhall fanden. Auch von diesen weniger künstlerisch als kulturgeschichtlich bedeutsamen Produkten sind drei charakteristische Stücke vorhanden.

Hervorragend gut ist Rouen, der Vorort der französischen Fayenceindustrie, vertreten, wie in keinem anderen Museum Deutschlands. Die gesamte Produktion Rouens während des 18. Jahrhunderts lässt sich an der Hand der vorhandenen Stücke in ihren verschiedenen Wandlungen verfolgen. Die schönsten und bedeutendsten Leistungen der Rouener Fayencekunst sind jene Gefässe und Geschirre, deren Decor mit dem Namen „Style rayonnant“ bezeichnet wird. Es sind streng symmetrisch geordnete, bei den Schüsseln und Tellern zumeist in radialer Richtung verteilte Ornamente, deren nächste Analogie in den gleichzeitigen Stickereien zu suchen ist. Schon das 18. Jahrhundert gab ihnen den Namen „broderies“. Es ist nur ein beschränkter Formenkreis, aber diese wenig zahlreichen Dekorationselemente sind durch höchst wechselreiche und mannigfaltige Verbindung zu immer neuen, geschmackvollen Kompositionen vereinigt, die stets der Gliederung der Gefässe und Geschirre folgen, dieselbe betonen und in ihrer Wirkung erhöhen. Ein Meisterstück ersten Ranges ist in dieser Hinsicht eine in blau und rot gemalte grosse Schüssel, bei der das Problem der Dekoration einer kreisrunden Fläche fast unübertrefflich gut gelöst erscheint. Auch die Gefässformen haben während der Blütezeit der Fayencekunst Rouens, die in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts fällt, einen strengen, straffen Charakter; bei den Tellern und Schüsseln herrscht die kreisrunde und vieleckige Silhouette, auch die Hohlgefässe sind von einfachen Umrisslinien umschrieben und in ihrem Aufbau von schlichter, ebenmässiger Gliederung. In Form und Dekoration könnte man sie mit den gleichzeitigen Möbeln Boules, mit denen sie auch die flächenhafte Ornamentik gemein haben, auf eine Stufe stellen. Wie bei der grösseren Masse der damals eingeführten chinesischen

Porzellane und der Mehrzahl der Delfter Fayencen überwiegt die Blaumalerei; für Rouen besonders charakteristisch ist sodann die Verbindung des Blau mit einem Scharffeuerrot, ähnlich dem Decor der chinesischen, mit Blau und Kupferrot unter der Glasur bemalten Porzellane. Nicht sehr häufig ist die vielfarbige Scharffeuermalerei im „Style rayonnant“, jedoch sind auch mehrere gute Stücke mit diesem Schmuck vorhanden. Auch der so sehr seltene Decor, der dunkelblaue Ornamente auf ockergelbem Grunde aufweist, ist durch ein Senftöpfchen vertreten.

Gegen Ende der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts tritt ein Wandel in den Formen und der Dekoration der Rouenfayencen ein. Die Gefässformen verlieren ihre straffe Haltung, die Umrisse werden allmählich flau und weichlich, die Wandungen dicker. Wir können an der Hand der vorhandenen Stücke verfolgen, wie dieser Wandel auch die Blaumalerei im Style rayonnant ergreift, wie die Verteilung der Ornamente lockerer wird und die Formen des Rokoko sich den alten Lambrequinmotiven beimischen. Allmählich wird die ausschliessliche Blaumalerei ganz fallen gelassen, und die vielfarbige Scharffeuermalerei gewinnt die überwiegende Herrschaft. Zugleich damit kommen ostasiatische Ornamente und Rokokomotive auf, wie es scheint, zuerst in der Fabrik des M. Guillibaud. An die Stelle des streng symmetrischen Ornamentationsprinzips tritt die freie Unsymmetrie der ostasiatischen Kunst. Von dieser farbenreichen Gruppe besitzt das Museum ebenfalls eine stattliche Anzahl typischer Beispiele.

Endlich ist auch jene spätere Richtung, die, von Strassburg und Marseille beeinflusst, den beschränkten, aber ehrlichen Besitz der alten Scharffeuerpalette dem grösseren Farbenreichtum der Muffelmalerei des Porzellans opfert, und die in der Fabrik von Levasseur besondere Pflege fand, durch zwei grosse Tulpenständer, von den französischen Sammlern hoch geschätzte Stücke, vertreten.

Ein Topf aus der Apotheke der Abtei Chelles, die

Arbeit eines Fayenciers Digne in Paris, sowie eine grosse Anzahl wahrscheinlich aus deutschen Fabriken stammender Fayencen im Style rayonnant zeigt, dass dieser charaktervolle Decor weitgehende Nachahmung fand.

Ungefähr gleichzeitig mit der Blüte Rouens fällt die Glanzzeit der Fayencekunst von Moustiers. Gegenüber der männlichen Kraft und ernsten Strenge des Style rayonnant besitzen die Dekorationen der Fayencen dieser Stadt etwas von weiblicher Anmut und Zierlichkeit. Das schöne klare Weiss der durch Leichtigkeit und Feinheit sich auszeichnenden Gefässe schmücken ausschliesslich in Blau gemalte zarte Spitzenmuster und graziös gezeichnete Grottesken, die zwar an ähnliche Kompositionen Bérains erinnern, aber doch wohl als freie Erfindungen der Fayencemaler angesehen werden dürfen, allerdings mit Benutzung vorhandener Motive. Dafür spricht auch die geschickte Anpassung der Ornamente an den Körper der Geschirre, den sie zieren. Ein besonders gutes Beispiel bietet nach dieser Richtung der grosse Wandbrunnen, wo den schön geschweiften, von einander scharf absetzenden Flächen die Ornamente in zwangloser Gefälligkeit sich anschmiegen, während wiederum bei der Kanne der Dekoration die Rolle zufällt, die einheitliche ununterbrochene Rundung des Körpers in reizvoller Weise zu gliedern. Auch von den in zarten Scharfffeuerfarben mit vorherrschend Grün und Gelb ausgeführten, etwas schwächlichen Arbeiten Olerys sind mehrere charakteristische Stücke vorhanden.

ADOLF BRÜNING

DIE OBERDEUTSCHEN FAYENCEN

WÄHREND der italienische Einfluss auf die deutsche Fayencekunst nur ein vorübergehender war, machte sich im 17. Jahrhundert ein anderer ausländischer Einfluss geltend, der weit nachhaltiger wirkte und die hohe Blüte deutscher Fayenceindustrie zur Folge hatte. Der ausserordentliche Erfolg der Delfter Industrie musste auch in Deutschland zur Erzeugung ähnlicher Produkte führen. An zwei Stellen setzt, unabhängig von einander, der holländische Einfluss ein. Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden in Norddeutschland Fayencen mit Blaumalerei hergestellt, welche holländische Einwirkung verraten und aller Wahrscheinlichkeit nach Hamburg zum Entstehungsort haben.

Die eigentliche Einbruchsstelle dieses Einflusses aber, von welcher aus die weitere Verbreitung desselben erfolgte, war die untere Maingegend. Hier wurde bereits im Jahre 1661 die Hanauer Fabrik durch zwei Unternehmer niederländischer Herkunft gegründet. Leiter und erste Arbeiter waren Holländer, die ältesten Erzeugnisse der Fabrik Nachahmungen Delfter Fayence. Die Blaumalerei wiegt vor; erst im 18. Jahrhundert bevorzugte man die Malerei mit vier Scharfffeuerfarben. Die Sammlung besitzt für die letztere Art ein Beispiel: ein Fläschchen, das die Bezeichnung „Hanau den 25. Febr. 1793*“ trägt.

Die zweitälteste Fayencefabrik der unteren Maingegend ist die Frankfurter. An den Rat dieser Stadt hatten sich dieselben Unternehmer, welche die Hanauer Fabrik gründeten, wenige Tage vor ihrem an den Grafen zu Hanau gerichteten Gesuch mit einem gleichen Ansuchen betreffs eines Privilegs gewendet, fanden aber

keine Förderung. Zur Gründung einer Fayencefabrik kam es erst im Jahre 1666. Durch die archivalischen Forschungen R. Jungs sind wir nunmehr auch über die Geschichte der Frankfurter Fabrik unterrichtet, und es sei hier in Ergänzung zum Hamburger „Führer“ das Wichtigste hieraus in Kürze wiedergegeben. Am 6. März 1666 richtete Johann Simonet aus Paris, der in den Fabriken zu Hanau und Heusenstamm gearbeitet hatte, ein Gesuch an den Rat der Stadt um Gewährung eines 12jährigen Privilegs für eine zu gründende „Porcellain-Backerey“ und erhielt am 6. September die Konzession auf 6 Jahre, nachdem er zwei Frankfurter Bürger als „Verleger“ namhaft gemacht hatte. Die erste Nachricht vom Bestehen der Fabrik haben wir aus dem Jahre 1668. Als Inhaber derselben erscheint einer der Verleger Simonets, Johann Christoph Fehr, welcher in einem Hofe des Heilig Geist-Hospitals, dem späteren „Porzellanhofe“, einen „porcellinen Brenofen“ aufgerichtet hatte. Die Fabrik nahm einen raschen Aufschwung, wie aus den Pachtverhandlungen Fehrs mit dem Spital zu ersehen ist. Nach Fehrs Tode, im Jahre 1693, wurde ein Inventar des hinterlassenen Warenbestandes angefertigt, das noch erhalten ist. Es erwähnt mehrere tausend „Blättchen“, Masskrüge, Apotheken-Büchsen, einige Dutzend „History Teller“, Blumenkrüge, „feine“ Krüge mit Purpur gemalt u. a. Die Fabrik ging in den Besitz der Witwe und der beiden Söhne Fehrs über. Letztere hatten sie bis zum Jahre 1722 inne. Die folgenden Besitzer des Porzellanhofes waren nicht alle zugleich auch Fabrikanten. Es werden vielmehr Pächter der Fabrik erwähnt, so Philipp Friedrich Lay, der 1736 in die Hanauer Fabrik eintrat und 1739 die Fabrik zu Offenbach gründete. Auch Wolfgang Deininger scheint zunächst Pächter, dann Besitzer des Hofes gewesen zu sein. Er starb 1739. In den folgenden Jahren wechselt der Porzellanhof mehrfach seinen Besitzer; der letzte ist Johann Georg Heckel, der im Jahre 1741 den Hof ersteigerte.

Heckel war auch Fabrikant, hatte aber unter der Konkurrenz der Nachbarfabriken, insbesondere der

Offenbacher, schwer zu leiden; auch sein jüngerer Sohn, der als Porzellanmaler in der Fabrik von St. Cloud thätig gewesen war und im Jahre 1765 die Fabrik seines Vaters übernahm, vermochte nicht, den Verfall derselben aufzuhalten. Im Jahre 1771 kommt es zu einem Prozess zwischen Vater und Sohn, in welchem der junge Goethe Anwalt des Sohnes war. Spätestens 1773 wurde die Fayencefabrikation gänzlich eingestellt. Jung giebt auch ein Verzeichnis der in der Frankfurter Fabrik beschäftigt gewesenenen Maler. Es liessen sich 25 Namen feststellen. Die Liste führt eine Reihe von Malern an, die aus der Hanauer Fabrik in die Frankfurter eingetreten waren. Es lässt sich somit annehmen, dass die Erzeugnisse der beiden Fabriken in Charakter und Qualität einander gleichkamen. Nur wenige Stücke sind bisher als Frankfurter Arbeiten sicher nachweisbar. Eines der wichtigsten besitzt das Hamburger Museum. Es ist dies ein Einsatz für eine Sternschüssel, der auf kleisterblauem Grund mit chinesischen Stauden in Dunkelblau und Ziegelrot bemalt ist, also sichtlich eine Nachahmung von Delfter Fayence darstellt. Auf der Unterseite trägt der Einsatz neben einer chinesischen Figur die Aufschrift „den 28. Joly — Franckfort K. R.“ Die beiden Buchstaben lassen sich auf den Frankfurter Porzellanmaler Kaspar Ripp aus Hanau (geb. 1681, † 1726) deuten, der wohl mit dem gleichnamigen Werkmeister der Nürnberger Fayencefabrik verwandt, wenn nicht identisch ist. Als unzweifelhafte Frankfurter Arbeiten müssen ferner einige mit Tier- und Menschenfiguren primitiv in Blau bemalte Wandplättchen und eine ähnlich bemalte Apothekenbüchse im Frankfurter Historischen Museum angesehen werden. Dasselbe Museum besitzt überdies einen Krug mit Zinndeckel, der mit dem von zwei Engelfiguren gehaltenen Heiratswappen des Frankfurter Seniors des evangelisch-lutherischen Prediger-Ministeriums, Johann Daniel Arcularius, bemalt ist und die Jahreszahl 1693 trägt. Auf dem Boden des Gefässes befindet sich ein in Blau gemaltes F, darunter die Initialen B. T., welche sich wohl auf den Maler Balthasar

Thau beziehen. Als weiteren Schmuck trägt dieser Krug Blumen, und zwar in der gleichen charakteristischen Art gemalt, wie die Blumen, welche den Rand einer in Frankfurt erworbenen unbezeichneten Wappenschüssel des Hamburger Museums zieren. Auch diese Schüssel wird demnach als eine Frankfurter Arbeit anzusehen sein.

Von Hanau und Frankfurt aus fand die Fayencekunst ihre weitere Verbreitung. In der unteren Main-
 gegend entstand, offenbar veranlasst durch die Nähe der Handelsstadt Frankfurt mit ihren Messen, eine ganze Reihe von Fabriken, in Flörsheim, Offenbach, Kelsterbach, Höchst. Doch auch in weiterem Umkreis, in Ansbach, Cassel und Fulda, wurden Fayencefabriken gegründet. Noch harret die Gruppe der mitteldeutschen Fayencen einer zusammenfassenden wissenschaftlichen Bearbeitung. Nur durch Einzelforschungen sind wir über die innere und äussere Geschichte einiger dieser Fabriken unterrichtet. Im Hamburger Führer finden sich die wichtigsten Resultate dieser Forschungen angegeben. Man wird im allgemeinen sagen können, dass die Fabriken der Main-
 gegend künstlerisch nicht schwer ins Gewicht fallen. Nur ausnahmsweise werden künstlerisch wertvollere Objekte hergestellt, das gewöhnliche Fabrikationsgebiet erstreckt sich auf Gebrauchsware für den Haushalt. Man beginnt mit der Blaumalerei nach Delfter Art und geht später auf die bunte Bemalung über.

Eine besondere Stellung nimmt allein die Fabrik von Höchst ein, deren Eigenart im Museum durch eine in Muffelfarben bemalte Rokoko-Terrine und durch Gefässe in Gestalt eines Wildschweinkopfes, eines Truthahnes und eines Eichenstumpfes in sehr bezeichnender Weise vertreten ist. Glatte Gefässe mit vielfarbigen Malereien von Löwenfinck fehlen noch. In der Höchster Fabrik wurde gleich bei ihrer Gründung im Jahre 1746 Porzellan erzeugt und Fayence nur nebenher bis zum Jahre 1758 hergestellt, was auch die übliche Bemalung der Höchster Fayencen mit Muffelfarben erklärt.

Als die Herstellung von Porzellan in Meissen ge-

lungen war und man allerorts versuchte, das sächsische Porzellan nachzumachen, begnügte man sich nicht selten damit, porzellanähnliche Fayence anzufertigen und diese in der Art des Porzellans mit Muffelfarben zu bemalen. Hierdurch verlor die Fayence ihren eigenen charakteristischen Stil, wie ihn die Holländer entwickelt hatten, und geriet in Abhängigkeit vom Porzellan. Unter den mitteldeutschen Fabrikaten tragen insbesondere die Fuldaer Erzeugnisse diesen Charakter. Man kann ihn im Hamburger Museum an ausgezeichneten Beispielen ersehen. Ein besonders schönes Stück ist die mit Muffelfarben und Gold reich bemalte Vase in Kürbisflaschenform, welche die Marke von Fulda trägt und als eine Arbeit Friedrich von Löwenfincks, des Gründers der Fabrik, bezeichnet ist. Sie zeigt den Augustus Rex-Decor der Meissener Porzellane, welcher uns auch auf einer Gruppe von Fayencen entgegentritt, die Brinckmann als Warschauer Fabrikate bestimmt hat.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der mitteldeutschen Fayencen wird weit übertroffen durch die der süddeutschen. Brinckmann hat frühzeitig den Wert derselben erkannt und für Nürnberg und Bayreuth, sowie für andere, zum Teil noch nicht lokalisierte Gruppen Sammlungen zustande gebracht, die von keinem anderen Museum überholt werden.

Die Nürnberger Fabrik hatte bei ihrer Gründung (1712) einen Hanauer „Porzellan-Fabrikanten“, Joh. Casp. Ripp, als Werkmeister, und ihre ersten Arbeiter kamen aus Ansbach. Deutet dieser Umstand bereits darauf hin, dass die ältesten Fabrikate Nürnbergs sich an holländische Vorbilder angeschlossen haben werden, so giebt einen deutlichen Beweis hierfür eine kleine Terrine im Hamburger Museum, welche ein ganz ähnliches Ornament aufweist, wie eine holländische Schüssel derselben Sammlung. Bald aber bildete sich in Nürnberg eine eigenartige Zierweise aus. Vorherrschend ist die Blaumalerei, doch werden auch Manganviolett, Gelb und Grün verwendet; ganz spät tritt die Muffelmalerei auf. Das Pflanzenornament zeigt charakteristische Blatt-

formen, fruchtgefüllte Körbe bilden ein beliebtes Schmuckmotiv. Landschaften und figürliche Bilder kommen vor, besonders häufig aber Wappen. Für all diese Zierweisen giebt das Museum hervorragend schöne Beispiele. Die besten Maler der Fabrik sind mit bezeichneten Arbeiten vertreten.

Unter diesen Arbeiten befinden sich Stücke von besonderem urkundlichen Wert, wie die Platte mit dem Porträt Johann Jacob Mayers, eines der beteiligten ersten Unternehmer der Fabrik, von Georg Michael Tauber, im Jahre 1720 gemalt. Sie gehört zu zwei Platten im Berliner Museum, welche die Begründer der Fabrik darstellen. Aus dem gleichen Jahre, wie diese Platte, stammt ein Teller mit Blaumalerei von G. F. Grebner. Dieser Grebner arbeitete später in Donauwörth, wie ein 1741 datierter und bezeichneter Masskrug der Sammlung beweist. Gut ist auch der Maler Joh. Andreas Marx mit Landschaftstellern vertreten. Besonders schöne Stücke, darunter auch mehrfarbige, rühren von Georg Kordenbusch her. Es sei hier nur die Schüssel mit vornehmen Paaren in einem Garten, nach einem Stich von J. E. Nilson, wegen ihrer feinen Blaumalerei hervorgehoben. Eine besondere Gruppe bilden die Teller mit den Patrizierwappen; ebenso haben die verschiedenen Gefässformen der Fabrik in der Sammlung ihre Vertretung.

Auch der Bedeutung der Bayreuther Fabrik wird die Hamburger Sammlung vollkommen gerecht. Wir sehen hier eine grosse Anzahl von Schüsseln, Anbietplatten, Schaukrügen, Leuchtern u. a. mit der charakteristischen Bemalung in lichtem Blau. Die Motive der Malerei erinnern bald an chinesische Vorbilder, bald sind sie dem Laub- und Bandelwerkstil in eigentümlicher Umbildung entnommen. Die durchweg bezeichneten Stücke der Sammlung stammen zum Teil aus der Zeit Knöllers (1720—45), zum Teil aus der von Fränkel und Schreck (1745—47). Eine der hervorragendsten Arbeiten ist die Schüssel mit den Wappen von Ostfriesland und Brandenburg-Bayreuth. Die Bayreuther Fabrik hat auch

Fayencen mit bunter Muffelmalerei geliefert, und auch für diese Gattung besitzt das Museum eines der schönsten Beispiele: ein Tintenzeug mit mehrfarbigem Laub- und Bandelwerk und goldenen Chineserien, ganz in der Art der frühen sächsischen Porzellane dekoriert.

Neben diesen beiden Hauptorten süddeutscher Fayencekunst haben auch noch andere, kleinere Fabriken im Hamburger Museum ihre Vertretung gefunden. So Göggingen bei Augsburg mit zwei vollbezeichneten kleinen Vasen und einer Helmvasen, die zwar unbezeichnet ist, dem Charakter der Zeichnung und Färbung nach aber dieser Fabrik zugerechnet werden muss. Von Crailsheim finden wir einen bezeichneten Masskrug mit Blumen in blassen Scharffeuerfarben vor. Ein anderer, mit dem vollen Ortsnamen bezeichneter Masskrug giebt Kenntnis von einer Fayencefabrik in Schrattenhofen.

Durch die Art ihrer Zierweise nimmt die Fabrik von Künersberg bei Memmingen eine besondere Stellung ein. Aus dieser Fabrik rühren zwei bezeichnete Masskrüge her, von denen insbesondere der 1746 datierte eine sehr feine, mehrfarbige Bemalung aufweist, ferner eine achteckige, geschweifte Schüssel. Diese letztere ist mit Blaumalerei in einer für diese Fabrik kennzeichnenden Weise geziert. Das Randornament erinnert mit seinen weissen Rosetten und Spiralen auf opakblauem Grunde an das Behangmuster von Rouen.

Dies führt uns zu einer Gruppe von süddeutschen Fayencen, deren Ornamentation den Einfluss von Rouen deutlich zur Schau trägt, deren Entstehungsort jedoch sich noch nicht hat nachweisen lassen. Die Gruppe umfasst Terrinen, Schüsseln, Dosen, Zuckerstreuer, Tulpenvasen, Helmvasen, die zum Teil schon in ihren Formen an Rouener Arbeiten erinnern. Bezeichnet sind sie mit einzelnen Buchstaben; auf einem reinen weissen Zinnemail sind sie in der gleichen Anordnung wie die Rouener Fayencen mit einem Behangmuster bemalt, das häufig in Rosen und Nelken auswächst. Im Museum befindet sich seit kurzem ein Teller mit Blau-

malerei, der die Strassburger Hannongmarke mit dem Zahlenzeichen trägt. Da nun einige Stücke der eben genannten Gruppe in der Bemalung Ähnlichkeit mit dem Strassburger Teller zeigen, so ist man versucht, wenigstens einen Teil dieser Arbeiten, mit Brinckmann, nach Strassburg zu verweisen.

Noch eine weitere sehr interessante Gruppe von Fayencen liess sich bisher nicht lokalisieren, nachdem sie jeder Fabrik, welcher sie früher zugeteilt worden war, wieder abgesprochen werden musste. Man findet nicht selten Fayencen mit einem auffallenden Schmelzgrün, das sich mit Dottergelb, Hellblau und Rot zu einer reichen dekorativen Wirkung verbindet. Die Motive der Bemalung sind entweder chinesischen Vorbildern direkt entnommen, oder es finden sich Laub- und Bandelwerkornamente. Diese Fayencen wurden bisher der gräflich Castellischen Fabrik in Rehweiler zugeschrieben, doch wurde die Fabrik erst um 1780 gegründet, also zu spät für diese Art Ornamentation. Hamburg besitzt eine stattliche Anzahl dieser schönen Fayencen, welche in die Zeit von 1725 — 1750 zu setzen sind.

Dass im Hamburger Museum noch so manch andere schöne Arbeit unbestimmt ist, zeigt, wie viel noch gerade auf dem Gebiete der Fayencekunst zu forschen bleibt. Unter den unbestimmten Stücken finden sich solche mit ganz vorzüglicher Malerei. Es sei hier nur auf zwei Masskrüge verwiesen, von denen der eine mit einem vierspännigen, mit Holz beladenen Fuhrwagen, der andere mit einer Falkenjagd bemalt ist.

Schon zu Ende des 17. Jahrhunderts gab es in Nürnberg und Augsburg von Schmelzmalern ausserhalb der Fabriken bemalte Fayencen. Das Hamburger Museum besitzt einige schöne Werke dieser Art. Von dem in Regensburg gebürtigen Glasmaler Abraham Helmhack rührt die Bemalung eines Kruges mit einer allegorischen Darstellung in blassem Purpur her, zwei weitere Krüge tragen das Malerzeichen W. R., während ein vierter, 1682 datierter Krug mit einer schönen radierten Schwarzmalerei vom Nürnberger Glasmaler Ludwig Faber geschmückt ist.

Ein vorwiegend kulturhistorisches Interesse verbindet sich mit der Kollektion der Durlacher Fayencen, welche zuerst von Brinckmann in die keramische Litteratur eingeführt wurden. Sie zeigen eine mehrfarbige Bemalung mit Handwerkseblemen, Landschaften und figürlichen Darstellungen aus dem Bauern- und Handwerkerleben. Bei einer stärkeren Betonung der kulturhistorischen Momente in der weiteren Entwicklung der Sammlung werden späterhin auch die österreichischen Fayencen nicht unberücksichtigt bleiben können.

Im Anschluss an die süddeutschen Fayencen wäre noch einer Gruppe zu gedenken, die im Hamburger Museum mit besonderer Sorgfalt gepflegt wurde: der Fayencen von Strassburg und Niederweiler. Eine überaus reichhaltige Sammlung tritt uns hier entgegen, Service erster Qualität, welche die lebhaftige Farbewirkung der Strassburger Fayencen mit ihrem prächtigen Karminrot zu voller Geltung bringen. Zu erwähnen ist auch eine fein bemalte Wildtaube mit der Marke Paul Hannongs. In der Strassburger Fabrik war man sehr bald zur Muffelmalerei übergegangen; dass man jedoch auch Blaumalerei geübt hat, beweist der bereits erwähnte Teller mit der Marke Joseph Hannongs und einer Modellnummer. Er ist wohl als eine Ergänzung zu einem älteren Service angefertigt worden. Auch die Niederweiler Manufaktur hat ihre entsprechende Vertretung gefunden. Eine besonders schön bemalte Rokokoterrine stammt aus der Zeit Bayerles.

Der Strassburger Decor war nicht allein für die elsässischen Manufakturen tonangebend, er erstreckte seinen Einfluss auch auf die Muffelmalerei der süddeutschen Fabriken, wofür sich ebenfalls Beispiele im Hamburger Museum finden.

HERMANN v. TRENKWALD

DIE NIEDERDEUTSCHEN FAYENCEN

In den meisten kunstgewerblichen Sammlungen ist die keramische Abteilung diejenige, welche durch die Fülle und Mannigfaltigkeit ihrer Formen, sowie durch den Glanz ihrer Glasuren und Farben die Augen der Besucher am schnellsten auf sich zieht. Aber nirgends ist das mehr als in Hamburg der Fall, wo Brinckmann bei seinem Sammeln nur das Auserlesenste zusammenzubringen gewusst hat. Das sieht man besonders bei den Schränken mit Delfter Fayencen. In diese ist ein Abglanz von der grossen niederländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts eingedrungen, deren einzigartige Erscheinung in der Welt niemals und nirgends wiederkehren wird. Wie die niederländische, speziell die holländische Malerei alle anderen Nationen in ihr Schlepptau nimmt, so thut es in ähnlicher Weise vielerorten auch die holländische „Plateelbackerei“. Ihr Einfluss ist noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, trotz des bereits auf den Plan getretenen sächsischen Porzellans, so stark, dass überall an den kleineren und grösseren deutschen Höfen, wo sich Arkanisten, Alchimisten und andere Geheimniskrämer efinden, um aus Sand Gold oder wenigstens ungewöhnliche Poterien zu machen, das Angebot und die Forderung von „Delfter Porzellan“, wie damals die Delfter Fayence allgemein genannt wurde, in den Kontrakten die Hauptrolle spielt. Zu was für Erfolgen, teilweise den beachtenswertesten, das geführt hat, ist durch die keramischen Studien der letzten zwanzig, dreissig Jahre, an denen Brinckmann den bedeutendsten Anteil hat, klar gestellt. Ihm ist es vorzugsweise zu danken, dass, was überall in Norddeutschland, in Schleswig-Holstein, Mecklenburg, in den Ländern zwischen Weser und Elbe,

und weiter nach Osten hin, kurzweg (in teils bewusstem, teils unbewusstem Anschluss an die ebenerwähnten Kontrakte) als „Delft“ bezeichnet wurde, heute in eine erhebliche Anzahl von fesselnden keramischen Sonderbildern mit starkem Lokalkolorit und mit nachweisbaren Spuren individueller Einwirkung vieler mit Namen bekannt gewordener Urheber, Modelleure, Maler und Geschäftsleute aufgelöst worden ist, und dass infolge dieser Anregung fortwährend neue Mitteilungen aus Archivakten über das keramische Thun und Treiben im 18. Jahrhundert an uns kommen. Wer hat, um bei Norddeutschland stehen zu bleiben, von Fayencen eigner Art in Schleswig, Flensburg, Eckernförde, Rendsburg, Kiel, Kellinghusen, Plön, Oldesloe, Altona, Hamburg, Stockelsdorff, Schwerin, Stieten, Stralsund, Königsberg i. Pr., Vegesack, Lesum, Wrisbergholzen, Münden, Magdeburg, Reinsberg, Berlin, Braunschweig, Hubertusburg, Proskau und Gleinitz in früherer Zeit etwas vernommen? Heute sind die Erzeugnisse aller dieser Stätten ganz bestimmte, scharf geschiedene und begrenzte Faktoren, mit denen jeder Leiter eines kunstgewerblichen Museums zu rechnen und sich abzufinden hat, mögen auch im einzelnen immer noch Fragen übrig bleiben, die eine Lösung verlangen. Aus der Fabrik zu Schleswig (1754—1814) besitzt das Hamburger Museum (sowohl aus der ersten, der Otte-Lückeschen Periode, als auch aus der zweiten, der länger dauernden Rambuschschen Periode) mehrere hervorragende Stücke, unter denen besonders die Punschbowlen in Bischofsmützenform genannt sein mögen. Bezüglich der Fabrik in Flensburg (um 1764) macht Brinckmann darauf aufmerksam, dass ihr wahrscheinlich jene ziemlich verbreiteten grossen Blumentöpfe von schwerer Masse mit groben, blauen Behangmustern, nach Art der Fayencen von Rouen, angehören mögen, die für Gärten bestimmt gewesen sein werden.

Weit ansprechender und mannigfaltiger treten die hübschen Fayencen von Eckernförde (1764—1785) aus der Zeit der Otte, Buchwald und Abr. Leihamer auf.

Tafelaufsätze, Uhrgehäuse, Vasen und Terrinen in Kahlkopfform, Theetischplatten u. s. w. im Hamburger Museum zeigen die Fabrik im vorteilhaftesten Lichte. Ebenso ist die mit Eckernförde konkurrierende Clar-Lorentzensche Fabrik zu Rendsburg (seit 1764; noch 1805 im Gange unter Thorer-Olsen) im Hamburger Museum gut vertreten. Nicht minder interessant freilich als der Betrieb selber sind auch die mitspielenden persönlichen Beziehungen der Leiter dieser Fabriken mit- und untereinander und ihre Verbindungen mit anderen Orten, wie z. B. mit Rörstrand und Stralsund, aus denen sie hin und wieder ihre Dreher, Former und Maler kommen lassen. Über alles das giebt der Brinckmannsche Führer durch das Hamburger Museum die ausgiebigste Auskunft. Zugleich läßt es manche stark in die Augen springende Verwandtschaft zwischen den Erzeugnissen dieser Fabriken begreifen, als deren vornehmste und bedeutungsvollste die zu Kiel erscheint (von 1758 bis über 1780 hinaus, 1793 nicht mehr), welche unter dem Fabrikanten Taennich eine besonders lebhaftige Thätigkeit entwickelt. An seine Stelle treten 1766 die bei Eckernförde genannten beiden Keramisten, Buchwald als Leiter und Leihamer als Maler, jedoch werden diese schon 1769 in Stockelsdorff gefunden. Als höchste Leistungen aber vom Standpunkte eines feinen, weichen und warm wirkenden Zinnemails und schöner Muffelfarbenmalerei wollen uns jene zahlreichen grossen und kleinen Kieler Teller und Terrinen erscheinen, welche stark an die keramische Kunst der Hannongs in Strassburg anklingen und als solche schon unter Taennich in Aufnahme gekommen sind. Zwar haben ihre Formen und ebenso ihre aufgemalten Rosen und Tulpen einen derberen Zug als die gleichartigen Strassburger Erzeugnisse und entsprechen damit im besonderen dem norddeutschen und speziell dem Holsteiner Volkscharakter, aber sie sind und bleiben doch höchst beachtenswerte Erscheinungen eigener Art in der norddeutschen Keramik, die sich hierin und auch sonst von den Delfter Traditionen vollständig freigemacht

hat. Dagegen hat sich die eigentliche Kunst der beiden schon öfter genannten Buchwald und Leihamer am erfolgreichsten in der vom Lübecker Töpferamt (noch im Jahre 1821) stark angefeindeten Fabrik zu Stockelsdorff in Holstein entwickelt, in welcher die Herstellung trefflich emaillierter und bemalter Öfen, teils in Rokokoformen, teils im klassizierenden Geschmack, die Hauptsache gewesen zu sein scheint. Buchwald und Leihamer wirkten hier seit dem Anfange der siebziger Jahre, wie zahlreiche keramische Stücke im Hamburger und in anderen Museen beweisen. Ihre Potpourrivasen zu Stockelsdorff gleichen im besonderen denen aus ihrer Kieler Periode oft aufs Haar, und dass Leihamer nicht schon 1776, wo neben Buchwald als Direktor auch der Maler Kreutzfeldt genannt wird, abgetreten war, beweist u. a. eine Theetischplatte im Museum zu Schwerin, welche eine grosse, in Manganviolett ausgeführte Landschaft von Abraham Leihamer enthält und ausser dessen Namen auch den von Buchwald und den des Ortes (Stff.) samt der Jahreszahl 1776 zeigt. Als Platz für die richtige holsteinische Bauernfayence aber hat sich kein Ort mehr hervorgethan als Kellinghusen (1764—1825). Neben zahlreichen kleineren plastischen Stücken, Engeln mit Füllhörnern, Schuhen, Pantoffeln, Uhrgehäusen u. s. w., sind es besonders die mit reichlichem Gelb und vielfarbigen Blumensträussen in grosser, derber Darstellungsweise verzierten Teller und Schüsseln, welche, aus der Ferne gesehen, nicht selten an die auf hellen, ockerfarbigen Grund gemalten Blumenstücke eines Jan van Huysum erinnern, mögen sie sonst auch noch so weit hinter der Feinheit und Schönheit dieses Phönix der Blumenmalerei zurückbleiben.

Von Fayenceöfen hört man während des 18. Jahrhunderts in Plön, Oldesloe und Altona, aber in keiner Stadt hat diese Fabrikation so geblüht wie in Hamburg, dessen Öfen mit Blaumalerei im 18. Jahrhundert alles Gleichartige weit überragen. Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts macht sich hier eine nicht unbedeutende Blaumalerei auf grösseren und kleineren Kannen,

Krügen und Deckelschalen bemerkbar. Aber ihre Blüte erreicht sie in den Hamburger Öfen des 18. Jahrhunderts unter den Kunsttöpfern J. H. Volgrath, Cord Michael Möller, H. D. Hennings, Heinrich Camp u. a. m. Die im Hamburger Museum aufgestellten Öfen von diesen Meistern verdienen das eingehendste Studium. Ihre Tektonik und Ornamentik weist vielfach noch auf den dem Rokoko vorangehenden Geschmack hin; aber auch das Rokoko feiert, besonders in der Bemalung der einzelnen Kacheln durch den ehemaligen Meissener Porzellanmaler Johann Otto Lessel, seine Triumphe. Die Bilder von diesem und dem ihm vorausgehenden C. M. Möller sind zum Teil geradezu als kleine Prachtstücke zu bezeichnen, so dass es sich für den, welcher nicht ganze Öfen aufstellen will oder kann, in hohem Grade verlohnt, eine Sammlung einzelner Hamburger Kacheln zu gewinnen und aufzustellen, wie es z. B. in Schwerin geschehen ist. Ein Schrank dieser Art voll ausgewählter Hamburger Kacheln nimmt es überall mit einem Schrank voll schöner Fayencen aus Delft, Rouen, Strassburg u. s. w. auf und gewährt ausserdem ein eigenes nationales Bild. Dass diese Töpfer und Maler im übrigen auch andere Prachtstücke gleichen Charakters herzustellen wussten, beweist u. a. eine aus der Sammlung Thormann in das Schweriner Museum gekommene grosse Schüssel in Form einer Rundmuschel mit der Bezeichnung

L. J.

Anno 1774

d. 28 April,

ein Stück, das es in seiner Art mit den besten Erzeugnissen von Rouen aufnimmt und so zu dem Beweise mit beiträgt, dass Hamburg unter den norddeutschen Fayencefabriken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit seiner herrlichen, leider allzu früh dem bald eintretenden Klassizismus zum Opfer gefallenem Blaumalerei den Vogel abschießt. Nach unserer

Meinung hat Brinckmann dies in seiner ihm eigenen Bescheidenheit gar nicht genug hervorgehoben; es ist aber auch vielleicht besser, dass dies ein anderer thut, der diese Behauptung verantworten kann.

Unter den sonstigen norddeutschen Fayencen sind, soweit sich der gegenwärtige Bestand in unseren Museen übersehen lässt, die von Stralsund, Münden und Proskau in erster Reihe zu nennen. Stralsund, das bis zum Jahre 1814 eine schwedische Stadt war, mit den schwedischen Fabriken Marieberg und Rörstrand in vielfacher Verbindung stand und in seiner keramischen Geschmacksrichtung aus der Abhängigkeit von den beiden letztgenannten nicht herausgekommen ist, hat in der Zeit seiner Fabrikation von 1757 bis 1792 eine ganz ausserordentlich grosse Menge von anziehenden Erzeugnissen auf den Markt gebracht und zeitweise viel Glück damit gehabt. U. a. hatte es seine Depots in Rostock, Schwerin und Dargun. Ausser der Weyergangschen Sammlung im Provinzialmuseum zu Stralsund und der Freyburgschen Sammlung in Berlin hat daher wohl das Grossherzogliche Museum zu Schwerin bis jetzt den grössten Bestand von Stralsunder Fayencen. Dafür aber besitzt das Hamburger Museum in einer 75 Centimeter hohen (freilich auch aus Mecklenburg gekommenen) Potpourri-Vase ein Prachtstück allerersten Ranges, wie es die ebengenannten Sammlungen nicht aufzuweisen haben.

Ein ganz eigenartiges Bild gewährt die schon im Jahre 1732 auf dem Steinberge bei Münden angelegte, von 1806 an aber in andere Hände übergegangene und dann bis 1854 fortgeführte Freiherrlich Hansteinsche Fayencefabrik Münden mit ihren Netzvasen, Netzkrümmen und Netztellern, wie sie vereinzelt ja auch anderswo gemacht worden sind, nirgends aber anscheinend in so überwiegender und geschickter Weise, wie in jener am Zusammenfluss von Werra und Fulda gelegenen Stadt. Zwar ist es noch nicht ausgemacht, ob nicht ein Teil dieser Stücke an die Fabrik zu Magdeburg abgegeben ist — es wären dies selbstverständlich nicht die mit dem Hansteinschen Wappen (drei Mondsicheln),

sondern die mit einem blossen M bezeichneten Stücke, — aber so gewiss es ist, dass Lüdike zur selben Zeit in seinen Fabriken Reinsberg und Berlin mit ähnlichen Formen und Bemalungen auf den Markt trat wie Münden, so gewiss ist es auch, dass das, was wir bis jetzt davon gesehen haben, hinter den bloss mit M bezeichneten Netztellern, Netzvasen und Netzkummen künstlerisch zurücksteht, und dass diese vielmehr dieselbe Art der Bemalung mit Muffelfarben und dieselbe feine, weich und warm wirkende Zinnglasur aufweisen, wie die mit dem Hansteinschen Wappen als zweifellose Mündener Erzeugnisse bezeichneten Stücke. Noch viel weniger Gemeinschaft besteht zwischen ihnen und den Guichardschen Erzeugnissen zu Magdeburg. Besonders interessant aber ist es, zu beobachten, wie Münden, ähnlich wie die Fabriken zu Hubertusburg, Proskau u. a. m. in jener Zeit, als das die deutschen Fayencen tötende englische Steingut durch die Napoleonische Kontinental-sperre eine Zeitlang vom deutschen Markte ferngehalten wird, mit Erfolg dazu übergeht, das englische Steingut zu imitieren.

Ebenso fruchtbar, vielleicht noch fruchtbarer als Münden, ist die im Jahre 1763 gegründete und erst 1850 eingegangene Fayencefabrik zu Proskau, deren mannigfaltige Erzeugnisse durch eine frische Farbgebung ausgezeichnet sind. Auch hier ist ein erfolgreicher Übergang zur Steingutfabrikation in englischer Weise zu konstatieren. Doch lässt ein Vergleich dieser mit gelber und schwarzer Glasur überzogenen Imitationswaren mit den frisch- und vielfarbig auftretenden eigenartigen Erzeugnissen der früheren Zeit nur bedauern, dass jene an die Stelle dieser getreten sind. Nicht bloss in Terrinen, die mit Nelken und Rosen bemalt und mit einem plastischen Adler bekrönt sind, in entsprechenden Tellern mit durchbrochen gearbeiteten Rändern nach Mündener Art und Weise, in Vasen und Dosen in Tierformen, in Potpourris, die bald einen Felsen darstellen, auf dem ein Adler horstet, oder einen Totenkopf, um den sich eine Schlange windet, und

dergleichen phantastischen Bildungen mehr, sondern ganz besonders in Butter-, Salz- und Pfefferdosen, welche die Formen von Trauben, Melonen, Pfirsichen, Äpfeln und Birnen nachahmen und oft in geschicktester und zierlichster Weise zu einem grösseren Ganzen mit einander verbunden sind, leistet die Fabrik bis ins 19. Jahrhundert hinein höchst Anerkennenswertes.

Diesen Fabriken gegenüber treten nun, wie schon gesagt, die von Königsberg, Hubertusburg, Wrisbergholzen, Vegesack, Lesum, Schwerin und Stieten zurück, so anziehend auch manche aus ihnen hervorgegangene Stücke dem Auge erscheinen. Nicht ganz unbedeutend mögen die Erzeugnisse der schon im Jahre 1707 angelegten Fabrik zu Braunschweig gewesen sein, wo uns ebenso wie in Stieten bei Wismar der Name der Arkanistenfamilie Chely begegnet. Doch ist darüber bisher zu wenig bekannt. Darum möge hier die Übersicht über die norddeutschen Fayencen geschlossen sein.

FRIEDRICH SCHLIE

Letzte Arbeit Schlies, der am 21. Juli 1902 in Kissingen starb.

DAS PORZELLAN

DAS Porzellan des Hamburger Museums ist eine der wichtigsten Gruppen, nicht nur im Bestande der Hamburger Sammlung, sondern im Bestande sämtlicher kunstgewerblichen Museen Deutschlands. In einzelnen Staaten sind die zugehörigen Fabriken naturgemäss reicher vertreten — Meissener Ware in Dresden, Ludwigsburger in Stuttgart etc. —, aber nirgends findet sich eine so vollständige, alle Zweige dieser Kunst in sorgfältig erlesenen Stücken umfassende Sammlung, als in Hamburg. Diese Sammlung ist nicht aus alten Beständen gebildet, sondern aus dem künstlerischen und historischen Studium des Betriebes erwachsen, jedes Stück ist einzeln erworben, um in dem Gesamtbilde an seiner Stelle für Genuss und Belehrung zu wirken. Aus dieser Arbeit ist zu gleicher Zeit der Katalog der Sammlung entstanden, welcher in dem „Führer durch das hamburgische Museum“ einen der wichtigsten Teile bildet und für das Studium dieses Gebietes im Inlande und Auslande der massgebende Leitfaden geworden ist. Der Umfang und der Zusammenhang der deutschen Fabriken, selbst die Existenz einer Reihe von kleineren Fabriken, ist erst durch diese Sammlung und diesen Führer endgültig erwiesen.

Dass man dem Porzellan in einem Museum einen so breiten Raum zuweist, versteht man erst jetzt; als die Arbeit an dieser Sammlung einsetzte, war das Porzellan keineswegs allgemein geachtet, nur besonders kostbare Stücke, wie die Vasen von Sèvres und die besten Figuren von Meissen, wurden geschätzt. Aber mehr von Privatsammlern. In den Museen hatte die italienische Majolika mit historischen und mythologischen Darstellungen, selbst in flüchtig gemalten

Stücken, wenn sie nur die Art der Renaissance wieder-
spiegelten, seit Beginn des 19. Jahrhunderts ihren
Ehrenplatz, vom Porzellan wurden bis 1860 kaum einige
Figuren ausgestellt.

Seit etwa einem Jahrzehnt ist die Umwertung einge-
treten. Man erkennt, dass die figürlich bemalten Majo-
liken des 16. Jahrhunderts nach Raphael und andern in
den meisten Fällen handwerksmässig hergestellter Abhub
vom Tisch der eigentlichen Malerei sind, ohne selbstän-
dige künstlerische Erfindung. Dagegen sind die Por-
zellane des 18. Jahrhunderts in Form und Dekoration
selbständig erfunden, sie bezeichnen nicht nur die
Kunst, nein, sie sind geradezu der wichtigste Teil
der deutschen Kunst dieser Zeit. Dass in dieser Zeit
der absoluten künstlerischen Vorherrschaft Frankreichs
unser Deutschland einen solchen Kunstzweig von einer
über ganz Europa hin unbeschränkten Geltung hervor-
bringen und zur höchsten Blüte entfalten konnte, macht
die Vorführung des Porzellans zu einer besonderen
Ehrenpflicht der deutschen Museen. Nirgends ist diese
würdiger eingelöst worden als in Hamburg. Wir haben
hier die Geschichte des deutschen Porzellans nebst
seinen Vorstufen und Ausläufern in geschlossener Reihe
vor uns.

Der massenhafte Import von chinesischem, zumeist
blauweissem Porzellan hatte im 17. Jahrhundert die
heimischen Kunsttöpfereien in ganz Europa abgetötet,
man bestrebte sich lediglich, die Erscheinung des
chinesischen nachzuahmen, zu welchem Behuf nur das
minderwertige Material der Fayence zu Gebote stand.
Am nächsten kam man noch in Holland dem rotbraunen
chinesischen Steinzeug. Hier setzt um 1707 Böttger
in Dresden ein, er schafft eine ähnliche, aber technisch
bessere Ware, das sogenannte Böttger-Porzellan, das
wiederum Nachahmungen hervorruft. Gerade die letz-
teren, wie Bayreuth, sind erst im Hamburger Museum
festgestellt worden.

Es folgt 1710 die Erfindung des weissen, dem
chinesischen in seiner Masse gleichwertigen Porzellans

durch Böttger und die Begründung der Manufaktur von Meissen, welche die Stammutter aller deutschen und vieler ausserdeutschen Fabriken wird.

Wir können in Hamburg schrittweise die Entwicklung der Formen und Dekorationsweisen verfolgen: zunächst direktes Nachahmen der chinesischen Vorbilder, alsdann Aufnahme der in der europäischen Silberarbeit jener Zeit gebräuchlichen Barockformen; hierfür die Proben aus den berühmten Servicen jener Zeit, das Schwanenservice des Grafen Brühl, das Service Sulkowski. Erst nach 1740 setzt eine freiere Form ein, die vom Rokoko beeinflusst, aber für das Porzellan selbständig umgebildet wird. Rokoko und Porzellan begegnen sich in ihren Ansprüchen; das Porzellan schwindet im Brande, die ursprünglich feuchte Masse erglüht und ist geneigt, sich zu werfen und zu senken, jede geradlinige Form würde hierunter leiden, den kecken Schwingungen des Rokoko lassen sich leicht gebogene Formen anpassen. Man verzichtet auf schwere Schnörkel, die Gefässe werden dünnwandig, mit ganz leichtem Reliefschmuck. Für die neu aufkommenden Getränke: Thee, Kaffee, Chokolade, müssen neue Formen geschaffen werden. Diese zierlichen Schalen mit den die Sauberkeit schützenden Unterschalen sind ein sprechendes Kulturzeugnis gegenüber den Bierkrügen aus Steinzeug, auf welche das 16. bis 17. Jahrhundert seine Kunstfertigkeit erstreckte.

Der leichten Form entspricht die Bemalung, welche den weissen Glanz der edlen, halbdurchsichtigen Masse nicht überdecken darf. Alles ist licht und leicht, die goldenen Linien des Randes lösen sich in leichtes Schnörkelwerk, welches die Fläche teilt, aber nicht zerschneidet, die Blumen sind darüber hingestreut, ohne Anspruch, ein natürliches Wachstum darzustellen, oft nur in konventionellen Farben. Gerade nach dieser Richtung hin ist in Hamburg unvergleichlich gut gesammelt; von bestimmten Servicen — die Berliner Manufaktur steht hierin obenan — sind ganze Reihen von Varianten vorhanden, die zeigen, wie auf einen be-

stimmten, in den Kartuschen des Randes festgehaltenen einfachen Grundton die ganze Dekoration gestimmt ist.

Will man die Feinheit dieser Farbentöne ganz verstehen, so muss man sich die Zimmer vergegenwärtigen, in denen diese Geschirre benutzt wurden. Die dunkeln Getäfel und die schweren Ledertapeten des 17. Jahrhunderts waren, ebenso wie die hineingehörigen Bierkrüge, verschwunden, das Holzwerk war weiss mit Gold, die Wände mit leichter Seide bespannt, auf Kaminplatten von hellem Marmor vor grossen Spiegelscheiben standen die Vasen, auf weissem Linnen die Teller und Tassen. Die Blumenranken auf dem Geschirr waren verwandt denen an Wand und Decke.

Wie diese Blumenmalerei sich von mehr andeutender dekorativer Art zu voller Naturwahrheit entwickelt und trotzdem durch Anordnung und Farbenwahl stets in den Grenzen dekorativer Kunst bleibt, das alles lässt sich in Hamburg an ganz ausgezeichneten Beispielen Schritt für Schritt verfolgen, und zwar geben nicht nur einzelne Teller und Tassen, sondern ganze Kaffee- und Theeservice ein siegreiches Bild.

Neben der Blumenmalerei hat die Figurenmalerei keinen ganz leichten Stand; die weit verbreiteten französischen Stiche nach den Bildern von Watteau und Boucher geben den bequemsten Anhalt. Die Versuche, nach heimischen Meistern zu arbeiten, glücken weniger, aber sie sind kulturhistorisch interessant: das Rudolstädter Service mit Figuren nach Chodowiecki, das Berliner Service mit Bildern aus der „Minna von Barnhelm“.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist die in Meissen begründete Kunst von einer ganzen Reihe deutscher Fabriken aufgenommen; die technischen Leiter, die das Geheimnis wussten, die Arcanisten, gehen abenteuernd von Ort zu Ort. Zumeist sind es deutsche Fürsten, welche die Fabriken begründen zum Glanze ihres Hofes und auch wohl zur Erhöhung ihrer Einnahmen. Man macht sich die Techniker, die Modelleure, die Maler abpenstig und kopiert auch ohne Scheu die Muster

anderer Fabriken. Die Geschirre jener Zeit haben daher einen gemeinsamen Zug der Erscheinung, immerhin kann man gerade in Hamburg an der Hand des Führers die charakteristischen Decors der kleineren Fabriken genau verfolgen. Über das Erhaltene hinaus verschaffen die im Führer abgedruckten Preisverzeichnisse aus der Blütezeit einen Überblick über den ganz erstaunlichen Umfang des Betriebes; es giebt kaum ein Hausgerät kleineren Umfangs, das nicht auch von Porzellan hergestellt worden wäre.

An die eigentlichen höfischen Fabriken, wie Berlin, Höchst, Ludwigsburg, Frankenthal, Nymphenburg, Fürstenberg, schliessen sich dann noch die Porzellanmaler, wie Bottengruber, die, ausserhalb der Fabriken stehend, einzelne Geräte in ihrer Art mit Bildern von künstlerischem Anspruch bemalen.

Weniger reichhaltig ist in Hamburg vertreten die Ausbildung des Porzellans für plastischen Zimmerschmuck grösseren Massstabes. Um die Mitte des Jahrhunderts machte man Kronleuchter, Spiegelrahmen, Kamingarnituren und ähnliches von höchster Pracht. Die beiden grossen Berliner kannenförmigen Vasen und die Meissener Altarleuchter geben immerhin ein Bild dieser Art von Arbeiten.

Den Anschluss an die eigentliche Kunstgeschichte vollzieht das Porzellan, noch weit mehr als durch die Malerei und Gerätbilderei durch die figürliche Plastik. Hamburg ist an Porzellanen der figürlichen Plastik überaus reich. Wer die Kleinplastik des 18. Jahrhunderts kennen lernen will, darf an den früher kaum gewürdigten „Porzellanpuppen“ nicht vorüber gehen. Das Porzellan war so sehr das Lieblingsmaterial und der Stolz jener Zeit, dass die vorzüglichsten bildhauerischen Kräfte in den Dienst dieses Materials gestellt wurden. Die Bronze wurde völlig, das Elfenbein fast ganz zu Gunsten des Porzellans vernachlässigt. Die spielende, auf kokette Grazie und überreizte Bewegungen hinausgehende Geschmacksrichtung der Zeit kam der neuen Masse zu gute. Die Namen der zum Teil ausgezeichneten Künst-

ler werden jetzt allmählich bekannt: Melchior in Höchst, Herold und Kändler in Meissen, Beyer in Ludwigsburg, Meyer in Berlin, wo sogar in der nachfolgenden Periode der edelste Künstler der Zeit, Gottfried Schadow, thätig war. Andere Namen, welche der Hamburger Führer bringt, sind einstweilen künstlerisch nicht zu begrenzen, viele andere sind noch unbekannt, so ein Berliner Meister S., von dem Hamburg eines der wenigen wohl-erhaltenen Exemplare eines Reliefs besitzt, welches den Direktor der Berliner Manufaktur, Griening, im Kreise seiner Familie darstellt, ein Relief, das Chodowieckis berühmtem „cabinet d'un peintre“ würdig zur Seite steht.

Sehr viele dieser Porzellanfiguren sind nicht als selbständige Kunstwerke gedacht, sie wurden auf der Tafel zwischen den Gewürzbüchsen auf ein leicht erhöhtes Plateau, das „surtout de table“, oder auch direkt zwischen die Reihen der Konfektschalen gestellt. Auf den grossen Prunktafeln mit kalten Gerichten — Buffets —, die bei Festen hergerichtet wurden, überwog sogar der Figureschmuck. Von den ganz grossen Aufsätzen dieser Art, wie die Ludwigsburger, welche Stuttgart besitzt, oder die des Schwanenservices, hat Hamburg nur Proben, so aus dem Berliner Tafelaufsatz für die Kaiserin Katharina; aber alle übrigen Zweige der Figurenbilderei sind auf das glänzendste vertreten.

Wie die Porzellanfabriken des 18. Jahrhunderts höfische Werkstätten waren, so sind auch diese Figuren ein Abglanz des höfischen Lebens. Wir sehen Götter und Heroen, Musen und Allegorien, aber alle erscheinen ungefähr so, wie das überfeinerte Leben jener Zeit derartiges in lebenden Bildern oder Festakten darzustellen liebte, nur dass man in der Nudität weiter geht. Auch was man an Handwerkern, Bauern, Bettlern, Chinesen, Türken, Polen und sonstigen Halb- oder Ganzasiaten sieht, ist weder ethnographisch noch sozial als ernsthafte Darstellung aufzufassen. Die sehr beliebten Landleute und Schäfer sind arkadische Schäfer, die Handwerker und Asiaten sind Figuren aus Hofkomödien jener sehr beliebten Jahrmärkte, in denen sich die

Hofgesellschaft vom Zwange der Etikette frei machte; es fehlt auch weder an Ballettänzern in ihrem wunderlichen Kostüm, noch an den typischen Figuren der italienischen Komödie. Irgendwie ernsthafte Darstellungen innerlichen Lebens darf man nicht erwarten, im besten Falle haben wir rührselige Szenen aus dem Kleinbürgertum im Stile von Greuze. Hamburg besitzt eine der vorzüglichsten Gruppen dieser Art: Die gute Mutter, nach Boucher in Frankenthal gearbeitet.

Einen liebenswürdigen Versuch, deutsche Dichtung zu ehren, stellt das Nippes-Monument von Gellert dar, welches Hamburg in drei Varianten besitzt.

Begreiflicherweise sind uns aus diesen Figuren und Gruppen diejenigen am wertvollsten, welche ohne Verkleidung oder allegorischen Schwulst die vornehme Gesellschaft in ihrer wirklichen Erscheinung vorführen. Hier decken sich das Thema und die Kunst des Modelleurs in vollkommenster Weise. Die Privatliebhaberei ist auf diesem Gebiete den Museen vorangeseilt, und die „Krinolin-Figuren“ werden so hoch bezahlt, dass die Museen nicht mehr mitmachen können. Hamburg besitzt von Meissen wenigstens einige unbemalte Stücke von hohem Interesse, die zeigen, wie sorgsam der Modelleur allen Einzelheiten der Mode folgte: in der um wenige Jahre jüngeren Variante einer Gruppe ist die Haartracht bereits verändert.

Ganz glänzend ist in Hamburg Nymphenburg vertreten, dessen Einzelfiguren von Damen und Herren künstlerisch den Meissener Figuren noch voranstehen.

Hamburg hat vielfach unbemalte Stücke erworben, welche eine höhere Sicherheit der vollkommenen Echtheit darbieten, aber auch die bemalten Figuren sind hinreichend vertreten. Die vielumstrittene Frage der Polychromie in der Plastik ist in keiner uns bekannten Kunstgattung anmutiger gelöst als in diesen Porzellanfiguren. Überall bleibt das glänzende Weiss der Masse als Grundton stehen, die Fleischfarbe erscheint nur als ein Hauch, der einzelne Stellen leicht rötet. Die Zeit des Puders und der Schminke, die Zeit des „bleu

mourant* und des Seladon kommt dieser Farbenstimmung soweit entgegen, dass sich die unvergleichlich feine Tönung wie etwas Selbstverständliches vollzieht.

Auch noch mit der Folgezeit, dem halben Klassicismus gegen Ende des 18. Jahrhunderts, weiss sich das Porzellan leidlich abzufinden, erst durch die vollständige Linienstrenge des Empire wird seine Kraft gebrochen; etwas Selbständiges von Wert sind aus dieser Zeit die Geschirre von Wien mit ihrer starren, aber ausgezeichnet durchgeführten Vergoldung und miniaturartigen Malerei.

Innerhalb des Schrankes der Berliner Manufaktur ist zu verfolgen, wie eine am Ende des Rokoko sehr reizvoll modellierte Gruppe des „Mars und der Geschichte“ im klassischen Geschmack umgemodelt und nicht nur technisch, sondern auch stilistisch aus der blanken Masse in das stumpfe Biskuit übersetzt wird. Die nicht üble Figurenplastik von Meissen, welche antike Kompositionen zumeist in Biskuitmasse darstellt, ist ebenfalls, wenn auch nicht umfangreich, vertreten.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist die Mehrzahl der kleinen höfischen Fabriken eingegangen, aber Kopenhagen ist noch 1790 imstande, die Prachtvase mit dem Porträt des Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg (des Urgrossvaters der Kaiserin) zu schaffen. Von der akademischen Art, welche in den noch bestehenden Staatsfabriken des 19. Jahrhunderts herrschte, ist ein stattliches Beispiel die grosse Prachtvase mit dem Bildnisse Kaiser Wilhelms I., welche der Monarch dem Bürgermeister von Hamburg, Kirchenpauer, zum Geschenk gemacht, und welche von dessen Familie in das Museum gestiftet ist.

Die edelste Blüte, welche der Klassicismus auf dem Gebiete der Kunsttöpferei getrieben hat, ist das Lebenswerk des Engländers Josuah Wedgwood. Mit sicherem Verständnis für den damals beliebten Formenkreis ging er von dem kapriciösen blanken Porzellan zu dem stumpfen, die Form fest währenden Steingut über. Die deutsche Nordseeküste hat um 1800 grosse Massen dieser vortrefflichen Ware besessen; in Hamburg selbst

erwarb das Museum eines der schönsten Stücke dieser Kunst, eine grosse Vase, hellblau, mit aufgelegten weissen Figuren und Ornamentschmuck, und das Museum hatte die Freude, dass ein Hamburger Bürger erkannte, dass er das Gegenstück dieser Vase besass und es in das Museum stiftete, wo das lange getrennte Paar nun wieder vereint ist.

Der glänzende merkantile Erfolg des englischen Steinguts in allen seinen Varianten, mit Glasuren und im Druckverfahren hergestellten Bildern, veranlasste Nachahmungen an vielen Stellen des Kontinents, welche in Hamburg in vollständigen Reihen gesammelt sind.

Von den ausserdeutschen Fabriken mag hier noch die französische National-Manufaktur von Sèvres erwähnt sein, die in Hamburg mit charakteristischen, wenn auch nicht besonders glänzenden Stücken vertreten ist; aber immerhin besitzt Hamburg auch hier etwas Besonderes: nach der teilweisen Zerstörung der Fabrik durch französische Geschosse im Jahre 1871 hat ein Maler ein Pack mit Wachsmodellen an sich genommen, Originalarbeiten für Reliefs im Stile von Wedgwood, wie sie um 1780 in höchster Vollendung gefertigt wurden. Hamburg hat in loyaler Weise den Stamm dieser Sammlung an Sèvres zurückgegeben, aber doch noch einige schöne, sonst nirgends auffindbare Modelle für sich festhalten können. Was die Porzellankunst in der modernen Strömung des Geschmacks geschaffen hat, ist in anderem Zusammenhang berührt worden.

Für die klassische Zeit des europäischen Porzellans, das 18. Jahrhundert, bietet Hamburg ein Bild von einer Vollständigkeit, wie es nirgends sonst erreicht ist. Vorhanden sind ausserdem die Vorgänger im chinesischen Porzellan und in der Delfter Fayence und dann wieder die Ausläufer der Porzellankunst in den Fayencen von Marseille, Strassburg und der kleinen deutschen Fabriken. In dieser weit ausgedehnten Sammlung ist nichts willkürlich Aufgehäuftes, sondern jedes Stück ist sorgsam gewählt, um einen bestimmten Punkt der Entwicklung zu bezeichnen.

Der Besitz einer solchen Sammlung, welche die Kultur des 18. Jahrhunderts in einem geschlossenen, durch seine Eigenart anmutig begrenzten Bilde zeigt, ist nicht nur an sich etwas Köstliches für eine Stadt, sondern sie bildet auch naturgemäss einen Mittelpunkt für die Sammler dieser jetzt so begehrten Kunstware, und es ist weithin bekannt, dass aus den grossen Versteigerungen besonders erlesene Stücke in immer wachsender Zahl nach Hamburg gehen. Derartige, in Anlehnung an ein Museum entstehende Privatsammlungen sind für den öffentlichen Besitz die wertvollsten Stützen, da sie naturgemäss überall da eingreifen, wo die beschränkten Mittel des Museums zur Zeit Erwerbungen nicht ermöglichen.

So ist die Hamburger Sammlung zunächst für Hamburg selbst, dann aber für ganz Deutschland der Mittelpunkt für die fachwissenschaftliche Behandlung des Porzellans, im besondern des deutschen Porzellans, geworden.

JULIUS LESSING

DAS GLAS

IN der Geschichte der Glaserzeugung und Glasveredlung kommt der altberühmten freien Hansestadt Hamburg, wie überhaupt dem Gebiete der Niederelbe, keine führende Rolle zu, und man könnte sich daher nicht wundern, wenn das hamburgische Museum das Interesse für die Glasgruppe hätte zurücktreten lassen. Umsomehr ist man erstaunt, in dieser Abteilung ebenfalls quantitativ und qualitativ eine solche Fülle zu finden, als handelte es sich um die Leistungen der Fayenceöfen-Maler von Hamburg oder um niederdeutsche Schreinerarbeiten und Holzschnitzereien. Auf Hamburg selbst zurück gehen nur wenige Glasgegenstände. Ein schöner, gebuckelter Deckelhumpen mit Rauchtobas-Stich, noch aus dem 16. Jahrhundert, dürfte wohl in der Gegend von Nürnberg entstanden sein, wo er auch montiert wurde, aber das Herwardeshuder St. Johannis-Kloster in Hamburg nannte dieses stattliche Gefäß durch viele Generationen sein eigen. Ein Riesentrömer mit Aussenvergoldung, vom Jahre 1689, trägt das Wappen des hamburgischen Bürgermeisters Heinrich Meurer. Zwei geschnittene Pokale des 18. Jahrhunderts zeigen die Ansicht und das Wappen Hamburgs, und auch ein Deckelkelchglas mit drei Kriegsdarstellungen lässt sich nach den Hintergrund-Prospekten mit Hamburg in Beziehung bringen. Zu dieser kleinen Gruppe gesellen sich die ethnographisch interessanten Vierländer Bauernscheiben aus dem 17. und 18. Jahrhundert, denen noch ein charakteristisches Musterbuch eines hamburgischen Glasmalers aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hinzuzurechnen ist.

Aber mit solchen mehr oder weniger bodenständigen Zeugnissen wäre einer Sammlung wenig gedient, welche

sich nicht ausschliesslich mit dem Zusammenlesen städtischer oder provinzialer Reliquien befasst, sondern sich höhere und weitere Ziele gesteckt hat. Hamburg ist vor allem ein Welthandelsplatz. Es lag somit der Gedanke nahe, wenigstens einen Teil des Besten zurückzugewinnen, was im Laufe der Jahrhunderte vielfach über Hamburg aus Deutschland ausgeführt wurde oder, wiederum meist über Hamburg, aus den verschiedensten Kulturgebieten hereinströmte. Und sofort wird das Programm ein universelles, und Hamburg nimmt eine hervorragende Sonderstellung ein; die kostbaren Schätze seines „Museum für Kunst und Gewerbe“ setzen sich aus den besten kunstgewerblichen Leistungen zusammen, die an den verschiedensten Orten zu den verschiedensten Zeiten geschaffen wurden. Unter diesem Gesichtswinkel gewinnt Hamburg auch eine bedeutungsvolle Stelle in der Geschichte der Glasindustrie: der Vater des böhmischen Glashandels, Georg Franz Kreybich, unternimmt von hier aus 1688 seine wichtige Reise nach London, und drei Jahre später werden ebenfalls von Hamburg aus die ersten Beziehungen des deutsch-böhmischen Glases mit Spanien und seinen Kolonien, die über ein Jahrhundert das ausgiebigste Absatzgebiet blieben und die Glasproduktion Deutsch-Böhmens auf eine glänzende materielle Grundlage stellten, angeknüpft. War auch der Grosskaufmann Georg Richter in Hamburg gewiss nicht der einzige, der die grossen Glassendungen nach Cadix vermittelte, war auch naturgemäss Holland an diesem Export beteiligt, so behauptete doch Hamburg im Laufe der Zeit die Oberhand und zwar bis zum heutigen Tage, wenn auch an die Stelle Spaniens längst Nordamerika getreten ist. — Von der eben genannten Verbindung zwischen Holland und den nordböhmischen Glasexport-Gebieten besitzt das hamburgische Museum ein Dokument ganz eigener Art und zwar in der Abteilung der holländischen Fayencen, nämlich einen Hochzeitsteller des in Parchen bei Steinschönau geborenen Franz Anton Pallme und der Anna Theresia Fritsche zum 10. Januar

1758; ein Gegenstück verwahrt das Museum in Haida in Nordböhmen.

Ein merkwürdiger Zufall begründet für Hamburg noch einen weiteren Titel, einen historischen Anspruch auf die besten deutschen Kunstgläser zu erheben. Näher als jedem anderen grossen Museum liegen ihm nämlich zwei Städte, in denen die Wiegen der zwei bedeutendsten Reformatoren deutscher Glasveredlungskunst standen. In Harburg erblickte Johann Schaper, dessen Bestrebungen bekanntlich der Glasmalerei zu neuen Erfolgen verhelfen sollten, das Licht der Welt; und ebenfalls nicht allzuweit, nämlich im Lüneburgischen, liegt Uelzen, von wo der berühmte Wiedererfinder des Glaseschnittes, der Hof- und Kammer-Edelsteinschneider Kaiser Rudolfs II., Kaspar Lehmann, stammte. Wenn nun auch beide genannten Glasdekorateure früh ihre Heimat verlassen hatten und erst in der Fremde unter ganz anderen Bedingungen einen Einfluss auf die Entwicklung ihres Berufszweiges erreichten, so konnte dies doch nicht unerwähnt bleiben, zumal es auch in unserer Zeit eine ganze Reihe von Gegenbeispielen giebt, führenden Persönlichkeiten auf den verschiedensten kunstgewerblichen Gebieten, gebürtigen Hamburgern, deren Werdegang und Entfaltung von fernegelegenen, heterogenen Voraussetzungen bedingt wurde, und die dann nach langen Wanderjahren irgendwo als anerkannte Grössen auftauchen und die Hamburger, die sich erst spät der Herkunft ihrer Mitbürger zu erinnern wissen, überraschen, zu begegnen.

Ein anerkannter Vorzug des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe ist, bei der Anlage und Ausgestaltung der Sammlungen stets die Vorführung der ganzen grossen Entwicklung angestrebt zu haben. Ohne das Nächstliegende zu unterschätzen, handelt es sich doch immer um ein reiches, allgemeines Kulturbild. Wenn sich auch die besondere Pflege bald der, bald jener Gruppe zuwendet, so geschieht doch alles nach einem wohlgedachten und auf die jeweiligen Verhältnisse klugerweise Bedacht nehmenden Plane, der

eine Vernachlässigung einzelner Gebiete ausschliesst. Die erfreuliche Objektivität, die im allgemeinen vorwaltet, macht sich auch in der Gläsergruppe bemerkbar. Gerade darum, weil Hamburg keine eigenen Glas-traditionen besitzt, somit nicht wie einzelne bestimmte Museen zur einseitigen Sammlung einzelner Specialitäten berechtigt und verpflichtet ist, sind wir imstande, hier einen unparteiischen Überblick über die Kunstgläser aller Zeiten und Völker zu gewinnen. Ist auch die Entwicklungsfolge nicht ganz lückenlos, so vermisst man doch die fehlenden Zwischenglieder nicht allzusehr, zumal man plötzlich da oder dort durch hervorragende Stücke ersten Ranges, durch Unica überrascht wird. Vom kulturgeschichtlichen Standpunkte mag man sich noch manches hinzu wünschen, die technischen Fragen jedoch sind schon nach dem heutigen Stande der Sammlung hinreichend geklärt, und der gewissenhafte „Führer“ bleibt auch in den das Glas betreffenden Partien keine wesentliche Aufklärung schuldig.

Betrachten wir zunächst das in der Glashütte selbst ganz oder fast ganz fertiggestellte Glas. Schon in dieser Gruppe lässt sich die Entwicklung vom frühesten Altertum bis zu unseren Tagen in Hamburg gut verfolgen. Was zunächst das farblose Glas anbelangt, giebt es da nicht lediglich Bruchstücke, sondern auch ganze Exemplare, die uns von der hohen Fertigkeit im römischen Weltreiche zu erzählen wissen. Namentlich die Erzeugnisse aus den römischen Provinzen in Kleinasien, deren zum Teil prächtig metallisch-irisierende Oberfläche nunmehr wohl allgemein als ein Verwitterungsprodukt aufgefasst wird, eröffnen die Entwicklungsreihe ganz zu-treffend. Nicht wesentlich anders als im römischen Osten gestaltete sich die Glaserzeugung an den nördlichen und nordwestlichen Grenzen des Cäsaren-Weltreiches, obgleich einige Merkmale namentlich die ältesten rheinischen Glasobjekte zum Teil als solche zu erkennen gestatten. Jahrhunderte hindurch erhielten sich dort die alten Glasmacher-Überlieferungen, wenn auch mit der Zeit das romanische Element vom germanischen all-

mählich verdrängt worden war. Die bei Andernach am Rhein gefundene Glaskanne des hamburgischen Museums gehört zu den besten Stücken dieser Art. — Der auf den ersten Blick befremdende Stillstand in der ganzen deutschen Glasindustrie des Mittelalters hat seine sehr natürlichen Gründe. Für die Massenherstellung ist das Glas doch noch viel zu kostspielig, als dass es die wohlfeilen Trinkbehältnisse aus Holz oder Horn verdrängen könnte, und für die Vornehmen ist es wiederum, namentlich bei seiner chemischen und hüttentechnischen Unvollkommenheit, ein viel zu minderwertiges Material. Edelmetalle, sowie Edel- und Halbedelsteine galten einer Zeit, welche das Kostbare noch über das Schöne stellte, ungleich mehr. Damit zusammenhängend haben sich auch die feststehenden Anordnungen der Mahlzeiten herausgebildet, welche das Tafelgerät auf ein späteren Zeiten unverständliches Minimum beschränkten, das zu der Zahl der Tischgenossen recht seltsam kontrastiert. So sind wir denn, da sich der Stillstand in einen Rückschritt verwandelte, am Ende des Mittelalters in der Glaserzeugung noch weiter zurück als zuvor, und die Glasveredlungsweisen, die das Altertum schon fast vollständig beherrschte, sind in Vergessenheit geraten. Das ausgehende Mittelalter wird uns in Hamburg in einer ganzen Reihe von Stücken anschaulich, unter denen namentlich ein „Maigellein“ und ein Warzenglas hervorgehoben werden mögen; das letztere, offenbar dereinst ein verehrtes Behältnis für geweihte Erde, hat noch den ganzen mit dieser Bestimmung zusammenhängenden Wachsdeckel, während bei den meisten derartigen Gläsern, die ebenfalls vielfach den gleichen Zwecken gedient haben und daher bis auf unsere Tage unversehrte geblieben sind, sich keine Deckel mehr erhalten haben. — Auch ein gekniffenes Kegelglas mit umgelegten Fäden und anhängenden Ringen mag nicht unerwähnt bleiben, zumal es aus der Hamburger Gegend stammt.

Wie ganz anders steht im ausgehenden Mittelalter die Glaskunst Venedigs da. Das Glasmaterial ist von

einer staunenswerten Reinheit und Transparenz, die Fertigkeit des Glasmachers ist aufs höchste entwickelt. Im Hamburgischen Museum sind die verschiedenen ge-
läufigsten Formen recht gut vertreten, und besonders lehrreich wird hier der Vergleich alter venetianischer Originale mit ihren deutschen Nachbildungen des 17. Jahrhunderts, sowie mit modernen Erzeugnissen nach alten Vorbildern, nämlich mit den Arbeiten des Hamburgers C. H. F. Müller aus den Jahren 1875 bis 1890. Im Mittelpunkte der alten venetianischen Gläser von Hamburg stehen die Fadenglasarbeiten, welche mit Rücksicht auf die verschiedenen Abweichungen dieser reizvollen Serie sehr gut gewählt sind. Auch hier wieder ist eine Gegenüberstellung mit einem deutschen Objekte derselben Technik interessant, nämlich einem Fadenglas der Mitte des 19. Jahrhunderts aus Schreiberhau, wo um jene Zeit einschlägige Versuche unternommen wurden.

Die Gläser mit den Milchglasfäden bilden den Übergang vom farblosen zum gefärbten Glas, welches im Hamburgischen Museum ebenfalls in allen Erscheinungen studiert werden kann. Wieder macht das Altertum den Anfang, einerseits mit einem der zahlreichen blauen Salbfläschchen mit hellen blauen und gelben Fäden, vor allem aber mit einer schönen blauen, bandachatartigen Millefiori-Schale aus der Sammlung Spitzer, abgesehen von allerlei Bruchstücken aus verschiedenfarbigem Millefiori- oder Madreporenglas. Früher hat man diese Glasfragmente überschätzt, heute werden nicht mehr, wie vor Jahrzehnten, in den wissenschaftlichen Werken viele Farbentafeln an die alten Millefiori-Bruchstücke verschwendet, da man einsehen gelernt hat, dass es immer dieselben Scherze sind, die sich ziemlich gleichartig beständig wiederholen. Die Thatsache, dass die Glastechnik des späten Altertums fast die ganze Farbenskala in vorzüglicher Weise beherrschte, ist längst bekannt, und man sucht nicht mehr nach neuen Fragmenten, welche das längst Bewiesene neuerdings zu beweisen hätten, sondern interessiert sich in weit höherem Masse

für vollständige Gefässe dieser Technik. — Dem sonst so farbenfreudigen Mittelalter liegt das Farbenglas, von vereinzelt Bestrebungen, Edelsteine zu fälschen, abgesehen, ziemlich fern. Das Ideal bleibt der geschliffene, wasserhelle Bergkristall, natürlich nur für die reichsten Kirchenschätze oder fürstliche Hofhaltungen. Auch die sonst farbenfrohe Renaissance schätzt vor allem die farblosen Erzeugnisse Venedigs, obwohl dieses wieder fast gänzlich die Herrschaft über die Farbenchemie erobert hat. Wenn namentlich die schöne kobaltblaue Farbe, sowie auch ein dunkel-bernsteingelbes Glas nicht nur im Süden, sondern auch im deutschen Norden ab und zu vorkommen, so war hierfür gewiss der Wunsch massgebend, bei besseren Stücken das grünliche, trübe Waldglas durch ein schöneres Material zu ersetzen. Das Hamburgische Museum besitzt zwei tiefblaue, mit Schmelzfarben bemalte Teller, von denen sich einer schon durch den Spruch „Christi Blvdt mein Erbgvt“ als deutsch darstellt. Allerdings ist damit kein einzig dastehendes Dokument gegeben, da wir auch in anderen öffentlichen oder privaten Sammlungen ähnliche Objekte, teils mit Datierungen aus den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts, teils ebenfalls mit deutschen Aufschriften (z. B. im Nationalmuseum von München), teils mit dem Reichswappen (z. B. im Österreichischen Museum in Wien) besitzen, jederzeit, auch im 17. und 18. Jahrhundert, meist mit der kräftigen deutschen Emailmalerei, welche jede Möglichkeit venetianischer Herkunft unbedingt ausschliesst. Ob die Kobaltgläser des 16. Jahrhunderts hauptsächlich auf die deutsch-böhmische Glashütte von Neudeck-Platten zurückgehen, wie man mitunter behauptet, bedarf noch eines untrüglichen Beweises. — Das schönste deutsche Farbenglas ist Kunkels Potsdamer Rubinglas, und das hamburgische Museum kann sich rühmen, eines der allerschönsten Stücke dieser Art zu besitzen. Die ganze Dekoration dieses im Hochrelief geschnittenen Deckelbechers ist für die früheste Zeit und speziell für Potsdam ungemein charakteristisch, so dass man in diesem kostbaren Glase noch eine Leistung

aus der Zeit Kunckels selbst erblicken kann, also noch vor 1693, in welchem Jahre sich der grösste alte deutsche Glaschemiker vor Unmut über „die lüderliche Verkrümerung des Rubinflusses“ von Deutschland abwendet, um in Schweden eine neue Heimat zu finden. Das prachtvolle Rubinrot war es gewiss nicht in erster Reihe, das der Erfindung Kunckels eine grosse Beliebtheit sicherte. Der Barockzeit imponierte es gewiss vor allem, dass das Glas, welches der geheimnisvoll laborierende Adept erfunden, nicht nur dem Kupfer, sondern auch dem echten Golde seine Farbe verdankt. — Auch von den Farbengläsern späterer Zeiten oder anderer Kulturen findet man in Hamburg genügend Proben. Namentlich ist Asien in dieser Beziehung entsprechend vertreten. Aus Persien, besonders aus der Umgegend von Ispahan, sind verschiedene Farbengläser, allerdings jüngeren Datums, vorhanden. Ungleich interessanter sind die Erzeugnisse Ostasiens. Wenn auch die Gruppe der chinesischen Glasarbeiten — Japan kommt hier bekanntlich kaum in Betracht — noch nicht so überreich ist, wie etwa die Sammlung japanischer Schwertstichblätter, Steinzeuggefässe oder Lackarbeiten, so gewinnt man doch schon einen vollständigen Überblick über die ostasiatische Leistungsfähigkeit in der Glastechnik. Wir sehen hier dottergelbe, verschiedenartig gefleckte oder marmor-gemengte Farbengläser in Form von Tabakfläschchen, desgleichen hellgraue Fläschchen mit aufgelegten grünen Kürbisranken, auch ein noch unfertiges weisses, rot überfangenes Tabakfläschchen, welches erst durch den Glasschnitt weiter bearbeitet werden sollte. Eine ganze Reihe verschiedenfarbiger, geschnittener Überfangglasarbeiten, die sich den geschnittenen Nephritgegenständen, ebenfalls chinesischen Ursprungs, angliedern, hat zumeist die gleiche Bestimmung, doch ragen auch zwei grössere Flaschen derselben Technik hervor. Dadurch, dass diese Objekte, die zumeist dem 18. Jahrhundert angehören, zum Teil genau bestimmbar sind, und dadurch, dass auch die Darstellungstoffe in Hamburg eine grössere Berücksichtigung zu finden pflegen, als an

manchen anderen Orten, gewinnen diese Glasarbeiten, welche uns zu der grossen folgenden Gruppe hinüberleiten, eine erhöhte Bedeutung.

Die überaus wichtige Gruppe der geschnittenen abendländischen Glasgefässe repräsentiert sich im Hamburgischen Museum ungemein stattlich. Wenn auch die antike Technik der berühmten Portlandvase oder des gleichartigen Neapeler Gefässes nur durch ein Bruchstück mit weissen Satyrköpfen auf dunkelblauem Grunde veranschaulicht wird, wenn auch die sogenannten „Diatreta“-Künsteleien, die beinahe ebenso selten sind, vollständig fehlen, und wenn schliesslich auch die mittelalterlichen Glasschnittarbeiten des Islam, die sogenannten „Hedwigsgläser“, nicht vorhanden sind, so kann Hamburg dies leichter verschmerzen, zumal es einzig dastehende Inkunabeln des deutschen Glasschnittes besitzt. Haben wir doch von dessen Wiedererfinder Kaspar Lehmann nur ein einziges signiertes Stück im böhmischen Adelsbesitz, und bleibt von seinen quellenmässig beglaubigten Mitarbeitern und Schülern Zacharias Belzer für uns noch vollständig in Dunkel gehüllt, während die bezeichneten Arbeiten von Georg Schwanhardt bisher ausschliesslich in Hamburg aufgesucht werden müssen. Sowohl Herr Geh. Kommerzienrat Heye, welcher einen schönen montierten Bergkristall-Deckelbecher vom Jahre 1663 besitzt, als auch das Hamburgische Museum, dessen ebenfalls montiertes Kristallgefäss um drei Jahre jünger ist, haben vollkommene Berechtigung, die kaum sichtbare Namenssignatur G S auf den berühmten, hauptsächlich in Nürnberg thätigen Georg Schwanhardt (1601—67) zurückzuführen. Über einen Römer, der dieselben Meisterinitialen trägt, gedenke ich an einer anderen Stelle ausführlicher zu sprechen. Die eigenartige, zarte Technik, die den matten und hellen Schnitt mit dem Diamantreissen glücklich zu verbinden weiss und vorzüglich zu den Arbeiten der etwas jüngeren Nürnberger Glasschneider Hermann Schwinger, Kaspar Creutzburg oder G. E. Killinger hinüberführt, ist ausgezeichnet gehandhabt, und gerade

die Gruppe der Nürnberger Krsitall- und Glasschneider behauptet bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein eine solche künstlerische Vollendung, dass ihr nicht viel als ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann. Dies lässt sich auch im Hamburgischen Museum verfolgen, das auch aus anderen Glasgebieten, zum Teile ebenfalls noch aus dem 17. Jahrhundert, gute Beispiele besitzt. In dieser Beziehung kommen zunächst die beiden Pokale von 1686 und 1695 in Betracht, speziell der letztere, eine Widmung des Justus Prätor in Zittau an den Leipziger Professor Alberti. Einige Jahre jünger, nämlich von 1700 ist der interessante Pokal, der uns den schwedischen Löwen im Kampfe mit den Wappentieren Europas vorführt, noch jünger der sächsisch-polnische Wappenkopel, der ein gutes Beispiel für die in dem Stengel und Deckelknopf eingeschlossenen Farbenfäden bietet, ferner ein Belagerungspokal mit Querfacettenschliff, einer mittel-deutschen Specialität, die namentlich in Sachsen verbreitet war.

Nicht nur der kunsthistorische und technische Standpunkt, auch das kulturgeschichtliche und litteraturgeschichtliche Interesse fände in unseren Museen eine reiche Nahrung in dem noch fast unbehobenen Schatz an oft sehr reizvollen Verssprüchen oder kernigen, volkstümlichen Redensarten. Auch das Hamburgische Museum beherbergt in allen Abteilungen, nicht an letzter Stelle auch in der Glassammlung, eine Fülle treffender Spruchweisheit. Allerdings sind die meisten Sprüche durchaus nicht singulär, sondern gewöhnlich in einer ganzen Zahl von Wiederholungen nachweisbar. So gehört namentlich der auf dem kleinen, geschnittenen Laub- und Bandelwerk-Kelchglas verzeichnete Spruch: „Gegen jedermann freundlich, gegen wenige vertraut, gegen niemand falsch“ zu den besonders beliebten, da er u. a. auch an Gläsern in Breslau (Prof. Dr. Partsch), München (H. Helbing), Prag (Prof. Koula) und Wien (Österreich. Museum) vorkommt. Gewiss handelt es sich in vielen Fällen um aktuelle Modesprüche, ähnlich unseren Operettencitaten, Coupletrefrains oder anderen

geflügelten Worten, die in der Regel eine nur sehr kurze Lebensdauer haben; und diese Sprüche aus der vielleicht gleich grossen Menge der längere Zeit beliebten Citate oder überhaupt unsterblichen Flügelworte herauszugreifen, nach Zeiten und Gegenden zu sichten, wäre eine Aufgabe für einen Litterarhistoriker oder Sprachforscher. Wenn uns schon solche Vorarbeiten zur Verfügung ständen, könnten wir nicht wenige alte Gegenstände, die sich jetzt nur approximativ bestimmen lassen, bis auf das Jahrzehnt genau datieren. Inzwischen giebt das stilistische Moment die einzig sicheren Aufschlüsse, wengleich der terminus a quo und der terminus ad quem häufig noch recht weit auseinanderliegen.

Insbesondere das böhmische Glas, das in Hamburg noch ganz zurücktritt, und das dort viel reichhaltiger vorhandene schlesische Glas lässt sich bis in die Zeiten des Siebenjährigen Krieges nur unvollkommen differenzieren, da nicht nur da wie dort die gleichen Vorbedingungen, sondern vielfach sogar dieselben Persönlichkeiten und Familien thätig waren. Von den Palmettengläsern, die meist auf das Riesengebirge zurückgehen, besitzt das Hamburgische Museum einige Stücke, von denen eines in der Inschrift „Schläsien“ (nebst der üblichen Friedenssehnsucht) direkt nennt. Auch der Deckelpokal mit der sehr beliebten Tanne nebst Umschrift „Aucun temps ne le change“ und ein sehr feines Salzschiffchen mit einer Hirtenscene gehören in diese Gruppe. Von besonderer Wichtigkeit ist ein niedriger, walzenförmiger Henkelkrug vom Jahre 1733 mit zwei unter einer Mitra vereinigten Wappen, die sich aus der Sammlung alter Siegelstöcke im Schlesischen Museum zu Breslau als die des „G. Abbas Henrichoviensis et Zircensis“ identificieren lassen, womit das Glas in die Reihe der interessanten schlesischen Cisterciensergläser eingefügt wird. Auch aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die schlesische Glasdekoration eine abgeschlossene Eigenart annimmt, sind in Hamburg gute Proben vorhanden, namentlich ein Kelchglas, dessen Darstellungen mit der Leinenindustrie des Hirschberger

Thales in Beziehung stehen. — Nicht der Zahl nach, aber durch die Qualität der Objekte ausgezeichnet sind in Hamburg die Potsdamer Gläser. Ausser dem prächtigen, bereits erwähnten Kunckelbecher findet man hier verschiedene Kristallglas-Deckelpokale von feinstem Schnitt, teils durch Porträt Darstellungen, teils durch Namenszüge oder Wappen direkt in Beziehung mit den preussischen Königen Friedrich I., Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II. Namentlich der letztgenannte Deckelpokal ist wegen des guten, erhabenen Reliefschnittes hervorzuheben. Ein zweiter Deckelpokal mit den Emblemen desselben Königs ist etwas jünger, auch ein Erzeugnis der Zechliner Hütte, welche 1736 die Nachfolgerin der Drewitzer Glashütte geworden war. Die reiche Vergoldung wurde dort nun ein Hauptdekorationselement. Andere, ebenfalls Zechliner Gläser mit vertiefter Aussenvergoldung datieren schon aus dem Ende des 18. Jahrhunderts; damit war wieder eine Technik in Schwung gekommen, die schon im 17. Jahrhundert, und zwar auch hauptsächlich im nördlichen Deutschland, geübt worden war. — Aber auch die anderen Vergoldungsarten lassen sich in Hamburg überblicken, namentlich die Zwischenvergoldung, sowohl — wenn auch nur in Bruchstücken — die altchristliche, auf heissem Wege entstandene Specialität, als auch die kalte Zwischengoldtechnik, die namentlich Böhmen im 18. Jahrhundert pflegte. Ausser den Jagdgläsern dieser Art interessiert uns der Becher mit der Inschrift „Was die Alten sungen, pfeifen auch die Jungen“ als eine beiläufige Umarbeitung des Bolswertschen Stiches nach dem Gemälde von Jakob Jordaens: „Soo D'oude Songen, Soo Pepen de Jongen“. Hervorzuheben ist auch das feine Doppelwand-Stengelglas mit nicht folierter Zwischenmalerei und Spruch. Mildner aus Gutenbrunn, auf den man früher irrthümlich alle Zwischengoldgläser zurückführte, obwohl sich seine Einlegetechnik von der alten Einschubtechnik bedeutend unterscheidet, kommt in Hamburg auch zu Worte, und zwar mit zwei signierten Wappenbechern, die vor 1797 entstanden sind.

Das Reissen mit dem Diamanten, das zuweilen auch noch von Mildner angewendet wird, aber schon im 16. Jahrhundert in Deutschland und später in Holland sehr verbreitet war, wurde, ebenso wie das durchwegs holländische Punktieren oder „Stippen“ mit dem Diamanten im 18. Jahrhundert, fast ausschliesslich von Liebhabern, nicht von berufsmässigen Glasdekorateuren geübt, weist jedoch trotzdem gerade aus der Rokokozeit viele sehr erfreuliche Werke auf, von denen Hamburg einige recht bezeichnende Stücke besitzt, in erster Reihe das signierte Kelchglas von Frans Greenwood von 1746 (nicht 1764), also aus demselben Jahre, aus dem das im Bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg befindliche Greenwoodglas stammt.

Ziemlich stattlich repräsentiert sich im Hamburgischen Museum endlich die Gruppe der bemalten Gläser. Bezüglich der Ahnherren dieser Technik, bezüglich der gemalten Moscheelampen muss man sich allerdings inzwischen noch mit modernen Nachbildungen von Brocard zufrieden stellen, die deutschen Emailgläser dagegen haben fast aus jeder charakteristischen Serie einen Vertreter hier: einen Reichsadler-Willkomm, einen Kurfürstehumpen — nebenbei bemerkt ein Stück der älteren Richtung —; Fichtelgebirgsgläser, Zunftgläser, Hofkellereigläser u. dgl. sind vorhanden und illustrieren sehr gut die volkstümlich kräftige, konservative Art unserer Glasmaler des 17. Jahrhunderts. Das 16. Jahrhundert fehlt leider noch bis auf eine sehr kostbare spanische Schüssel, das 18. Jahrhundert, in welchem sich die zunftmässige Humpenmalerei nur noch vergröberte, fehlt zum Glücke ebenfalls fast ganz, bis auf einige bemalte Milch- und Opalgläser, die als Porzellanimitationen zu charakteristisch sind, als dass man sie ganz missen wollte. Die mit der Blütezeit des Glaschnittes zusammenhängende Reaktion gegen die breite, schablonenmässige Zunftmalerei, nämlich die sorgsame Pinselführung eines Schaper und dessen Nachfolger, die in Anlehnungen an schweizerische Glasgemälde und zarte Kupferstiche der zurückgedrängten Hohlglasmalerei

zu neuem Ansehen verhelfen wollen, lässt sich in Hamburg an einem Kelchgläschen mit Schwarzlotdecor verfolgen, wie auch die mit Wattauporzellanen korrespondierende, jedoch meist skizzenhaftere Wattaumalerei auf Glas. Selbst die Empirezeit hat noch ein ungemein bezeichnendes Wiener Glas beige-steuert, dessen Blumenkranz in Transparentmalerei mit silbergelbem Grunde die damalige Geschmacksrichtung gut veranschaulicht.

Alles in allem ist die hamburgische Glassammlung, die auch einzelne Beispiele der Glasfenstermalereien des 14., 16., 17. und 18. Jahrhunderts besitzt, sehr reichhaltig und, was noch mehr bedeutet, sehr vielseitig; sie schliesst sich würdig den noch kostbareren anderen Abteilungen dieser Anstalt an und wird schon wegen der vorhandenen Unica in einer jeden geschichtlichen Darstellung der Glasdekoration eine ehrenvolle Stelle einzunehmen haben.

GUSTAV E. PAZAUREK

DAS LEDER

DIE Natur des Rohstoffes sagt uns ohne weiteres, dass das Leder der Menschheit seit ihren ersten Anfängen gedient hat, zum Schmuck, zur Bekleidung, zu Gebrauchsgegenständen mannigfacher Art; desgleichen können wir ebenso selbstverständlich annehmen, dass ein so leicht zu bearbeitendes Material, wie das Leder, mit der ersten Äusserung eines Kunsttriebes durch Verzierung geschmückt worden ist. Man kann seine Oberfläche ritzen, man kann es bemalen oder färben, man kann es in Streifen schneiden und dann flechten. Diesen Thatsachen gegenüber besteht ein grosses Missverhältnis unserer Kenntnis, soweit es sich um eine Entwicklung der Kunst an der Hand des Materials Leder handelt, wie wir es z. B. auf Grund der Erzeugnisse der Töpferei vermögen. Es wird vor allem Aufgabe der Ethnographen und Archäologen sein, hierüber mehr Licht zu verbreiten. Interessante Resultate sind bereits zu verzeichnen, man erinnere sich an die Funde von verziertem Schuhwerk in den Gräbern von Achmim-Panopolis und vor allem an das Bruchstück eines Lederstreifens mit eingeschnittenen Tierfiguren und gepunztem Grund, der sich im Karlsruher Museum befindet und bei seinem phönikisch-etruskischen Charakter dem 6. Jahrhundert vor Christo angehört.

Mögen auch durch solche Funde unsere Kenntnisse stark erweitert werden, so dürfte schwerlich die Bedeutung, die für uns das Leder seit dem späten Mittelalter im Kunsthandwerk einnimmt und die Lederarbeiten gerade dieser Zeit zu einem begehrenswerten Besitze öffentlicher wie privater Sammlungen gemacht hat, eine Umwertung erfahren.

Es ist immer ein aussergewöhnlicher Gegenstand gewesen, etwas, das man besonders sorgsam verwahren

wollte, für das Leder zur Umkleidung des Behälters verwandt wurde. Die Kirche brauchte Hüllen für Kruzifixe, für die Bischofsstäbe, für Reliquien, für Kelche; Kronen von Königen und Kaisern bewahrte man in gefütterten Lederkapseln und fügte zur Sicherung Eisenbeschlag hinzu, und jene Kästchen von rechteckiger Grundform mit flachem, gewölbtem oder schräg abgedachtem Deckel pflegten mit den Kostbarkeiten, die sie bargen, als Hochzeitsgaben dargebracht zu werden. Wie dabei die Verwendung des Leders vor allem dem Wunsche entsprach, für einen schönen Gegenstand eine schöne Hülle zu schaffen, das zeigt ein im Besitze des Hamburger Museums befindliches Kästchen mit dem englischen Gruss und der Anbetung des Kindes. Es ist ein besonders typisches Beispiel. Die Figuren, sowie die Blütenranken, die Ornament- und Schriftbänder sind eingeschnitten — was bei vorher aufgeweichtem Leder mit gewärmtem Messer erfolgt sein muss —; nirgends eine stärkere Unterschneidung der Schnitte, ein Heraustreiben zu Buckeln; den Grund hat man mit Punzen gekörnt. Dies diente einer Festigung des Leders und belebte die Zeichnung. Zur Steigerung der Wirkung wurde noch die Bemalung angewandt. Die Figuren stehen goldig auf blauem Grunde; die Blütenranken und die ornamentalen Verzierungen weiss, rot, blau und lederfarben auf dunkelgebeiztem beziehungsweise rotem Grunde. Überdies Inschriften in grossen, gotischen Buchstaben: „Ave regina celorum, ave domina“ auf der Vorderseite und „Prenes en gré“ als Widmung rückwärts. Hierdurch ist zugleich Frankreich als Ursprungsland bestimmt und die oben erwähnte Verwendung derartiger Kästchen, die sich, wie auch das Hamburger Stück mit einem Schlossbeschlag versehen, sorgsam verschliessen lassen, als Geschenkgabe bestätigt. Ein weiteres wertvolles Beispiel des nur leicht geschnittenen und bemalten Leders besitzt Hamburg in einer Kapsel, die mit ihren fünf Behältern zum Aufbewahren von Schreibzeug diente, und durch ein englisches Wappen und

durch Liebesknoten verbundene Monogramme beweist, dass sie im Besitz eines vornehmen englischen Paares gewesen sein muss. War England auch das Ursprungsland? Es spricht nichts dagegen, und wir hätten in diesem Falle für den Norden eine vom 14. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts sich in der Technik nicht wesentlich unterscheidende Behandlung des Leders anzunehmen, denn auch die deutschen Arbeiten bevorzugen die flache Dekorierung der Flächen. Dahin gehören von den Stücken des Museums ein achteckiger Kasten, der wohl einer Marienkrone zur Aufbewahrung diente, ein kleines, rechteckiges, eisenbeschlagenes Kästchen und die runde Kapsel einer Betnuss; die beiden letzteren ohne Anwendung von Farbe; bei dem schwarzen Leder genügten Schnitt und Punze zur wirkungsvollen Belebung der Oberfläche.

Leichte Treibarbeit aber, wo die scharf eingeschnittenen Umrisse stellenweise unterschritten und zu leichten Buckeln herausgehoben sind, zeigt uns jener bekannte, unter den Bucheinbänden eingereihte deutsche Leder einband mit der Hasenjagd vom Jahre 1475. Neben seiner Bedeutung für die Geschichte des Bucheinbandes ist er dem Hamburger Museum darum ein so wertvoller Besitz, weil sich an ihn jene blühende Industrie des künstlerisch geschnittenen, getriebenen und gepunzten Leders anknüpft, die nicht nur dem Gründer der kunstgewerblichen Werkstatt für Lederarbeiten, Georg Hulbe, sondern Hamburg überhaupt reiche Ehren eingebracht hat. Das Hamburgische Museum kann stolz darauf sein, wahr gemacht zu haben, was in den ganzen 25 Jahren seines Bestehens zu seinen leitenden Grundsätzen gehörte, durch „Wiederbelebung verlorener oder vernachlässigter technischer Verfahrensarten“ die Entwicklung der Kunstindustrie zu fördern. Und es war dann, nachdem die Anregung, die alte Ledertechnik aufzunehmen, durch die Hulbesche Werkstatt solche unerwartete Ausdehnung gewonnen, wie eine Ehrenpflicht, gerade die Abteilung der Lederarbeiten durch besonders wertvolle und technisch interessante Stücke auszubauen.

Ein stärkeres Hinausgehen aus der Fläche als wie es sich an diesem noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Einbände mit dem Reiter und seinen Windhunden auf der Hasenjagd in gotischen Ranken findet, war in Deutschland nicht üblich. Anders in Italien, wo eine ausgesprochene Vorliebe für Reliefwirkung herrschte, wo man sich nicht mit einem Emporheben unterschmittener Stellen begnügte, sondern das Leder durch Hämmern der Rückseite auftrieb, wohl auch durch eine Unterlegung mit Paste ein Einsinken der Buckel zu verhindern suchte. Dass es dabei besonders darauf ankam, dem Materiale selbst durch die Schatten- und Lichtwirkung vertiefter und erhöhter Stellen die ihm eigensten Wirkungen abzugewinnen, beweist das seltene Vorkommen von Farbe gerade bei italienischen Arbeiten.

Eine runde Büchse, deren Holzkern mit hellrotem Leder überzogen ist, hat kräftig gebuckelte spätgotische Ranken auf gekörntem Grund. Schwarzes, glänzendes Leder überzieht einen walzenförmigen Behälter, der sich oben zu einer Schüssel erweitert, Kelch und Patene soll er gemeinsam in sich schliessen; wieder sind die Blütenranken hoch herausgetrieben. Künstlerisch am vollendetsten zeigt sich die Relieftchnik der Italiener an einem Lederhelm, dessen oberste Lederschicht in vom Wirbel heruntergehenden acht schmalen Feldern Medaillons mit Göttern, Medusenköpfen und Waffentrophäen zieren und zwar in einem Flachrelief, dessen Modellierung in der Wirkung der hochstehenden, durch die Benutzung blank gewordenen Stellen in der Metalltechnik ihr Vorbild hat. Natürlich hat ein solcher Helm seinem Besitzer nur als Prunkstück gedient. Die oben erwähnte Verwendung des Leders nur in ausgezeichneten Fällen bleibt bestehen, so auch da, wo Leder das Material für Schilde ist oder für Messerscheiden, bei Futteralen für chirurgische Instrumente, bei Etuis für das Toilettegerät einer reichen Dame. Ein in der Sammlung befindlicher Jagdbecher venetianischer Herkunft, ganz aus Leder, ist auch kein Gebrauchsgegenstand gewöhnlicher Art. Schlicht und vornehm sind die Formen: nur zwei Reihen von Buckel-

streifen, die aus dem dunkelroten Leder herausgetrieben sind, die untere senkrecht, die obere schräg verlaufend, beleben die Oberfläche, Vergoldung sitzt noch in Spuren in den Tiefen der Falten, und den Henkelansatz schmückt in Gold aufgemaltes Maureskornament, wie es, vom Orient kommend, in Venedig besonders beliebt war. Eine vergoldete Buchkapsel aus Venedig ist ganz mit solchen Mauresken bedeckt. Eine Schraffierung, die auf der einen Seite den Grund, auf der anderen das Ornament bedeckt und auf diese einfache Weise eine gefällige Wechselwirkung erreicht, giebt diesem Stück auch nach der technischen Seite seinen Wert.

Die Erwerbung der einst zu den Prachtstücken der Kollektion Spitzer gehörigen Feldflasche, deren spanische Herkunft aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts urkundlich gesichert ist, war für Hamburg wegen der seltenen Technik wertvoll. Aus mehrfarbigem Leder hat man in Anlehnung an das Verfahren der Applikation Ornamente — in diesem Falle Mauresken — ausgeschnitten und mit Seide auf die Lederwandung der Flasche aufgenäht. Die feine dekorative Wirkung beruht auf der Zusammenstimmung des verschiedenfarbigen Leders, wozu die Farbe der Seide, deren Stiche in Zwischenräumen Knötchen bilden, nicht unwesentlich beiträgt.

Nicht weil Besseres an die Stelle der alten Leder-techniken trat — im Gegenteil —, noch weil es der Renaissance-Geschmack erfordert hätte, ändert sich mit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Behandlung lederner Oberflächen. Wie anfangs Leder überall, wo es zur Umkleidung diente, so auch bei Buchkapseln und später auf den mit dem Buchrücken verwachsenen Buchdeckeln, nur durch Schneiden, Punzen und Treiben behandelt worden war, wirkte nun die Verzierung des Buchdeckels, die bei der gesteigerten Buchproduktion neue, aus dem praktischen Gebrauch hervorgehende Techniken hervorrief, ihrerseits auf die Lederbehandlung überhaupt.

Die Verzierung der Einbände mit Handstempeln in

Blinddruck, die Verwendung von Rollen zur Herstellung eines fortlaufenden Musters, das Aufdrucken von Mustern mit Platten, vor allem die Handvergoldung, findet sich nun auch bei ledernen Kästchen und Behältern, wobei die Dekorierung den Wandlungen des Zeitgeschmackes folgt. Stempel mit punktierten Linien, wie sie sich auf den Einbänden des Le Gascon finden, sind bei einem rotledernen Schutzkasten für eine Dose benutzt. Bei einem Schmuckkästchen niederländischer Herkunft hat man die figürlichen Szenen durch Platten, die Ornamentstreifen mit Rollen aufgedrückt und vergoldet. Die besonders während des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden beliebte Art, weiche Pergamenteinbände zu pressen und die Ornamente mit Lasur- und Lackfarbe auszumalen, wie es dann namentlich in Hamburg üblich ward, kehrt auf dem Gold- und Silberkasten der Anna Elisabeth Volkherr vom Jahre 1736 wieder.

Auch für Leder an den Rücklehnen von Sesseln wurden im 17. Jahrhundert im Norden Platten- und Rollenstempel angewandt, so ein Stuhl mit dem Hamburger Wappen in Goldpressung von 1651. Nur im Süden, vornehmlich Spanien und Portugal, blieb die Technik des Mittelalters gerade an den Lederbezügen von Stühlen in Übung. Den Sitz gestaltete man zweckentsprechend möglichst glatt, nur geritztes Ornament findet sich hier, die getriebene Arbeit breitete sich auf der Lehne aus. Die in der Möbel-Abteilung des Museums stehenden Beispiele zeigen meist Vasen mit Blumensträussen oder Wappen.

Die Lederindustrie beruht in Spanien auf alten Traditionen. Auf orientalischnaurische Anregungen geht die Verwendung von farbigen Ledertapeten zurück. Anfangs begnügte man sich, das Muster, selbst bildliche Darstellungen kommen vor, auf das vorher gleichmässig goldgrundierte Leder aufzumalen und mit Punzen von verschiedensten Formen die Fläche zu beleben. Dann wurde die Reliefbehandlung allgemein. Man presste das Leder in Holzmodelle und bemalte darauf die hervortretenden Flächen mit Ölfarben oder verwandten La-

suren. Hierbei band man sich an ein wiederkehrendes Muster, das sich bei der Aneinandersetzung der gleichgrossen Lederstücke über eine ganze Wandfläche wie ein Webrapport wiederholen konnte. Dass man es direkt gewebten Tapeten gleichthun wollte, beweist die farbige Behandlung, indem man bei demselben Rapport häufig die Farben tauschte, und nicht zum wenigsten das Muster des Reliefs, das unter dem Wechsel der Stile sich den Tapisserien anschloss. Von Spanien hatten sich die Ledertapeten zuerst nach Italien verbreitet; im Norden sind sie erst im 17. Jahrhundert gebräuchlich. Um 1700 blühte ihre Fabrikation besonders in Antwerpen; gerade von diesen niederländischen Arbeiten besitzt das Hamburger Museum seine besten Beispiele.

Wie aber die Technik des geschnittenen und getriebenen Leders so gut wie ganz in Vergessenheit geriet — denn dass man in ehemaligen Kolonien der Spanier, wie Mexiko und Peru, Leder besonders bei Sattelzeug in der alten Tradition künstlerisch verzierte, blieb bis in neuere Zeit auf dem Kontinent unbeachtet —, so tritt mit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Verwendung lederner Tapeten ein plötzlicher Stillstand ein.

Wo man im 19. Jahrhundert Leder verwandte, was man sogar in grösserem Umfange als früher that, wobei überdies zu minderwertigen Imitationen gegriffen wurde, blieb es meist glatt. Neben Vergoldung bemühte man sich, die Oberfläche durch Färbung und Betonung der den verschiedenen Ledersorten eigenen Hautzeichnung zu beleben. Die Wiener Weltausstellung von 1873 sah die ersten von Wiener Buchbindern ausgehenden Versuche, wieder Schnitt und Punze anzuwenden. Dann aber von ca. 1880 an ist es Hamburg gewesen, von wo aus die alten Ledertechniken in ihrem ganzen Umfang — auch die der Tapetenpressung — neu erstanden sind und eine Bedeutung erlangt haben, die der in früheren Jahrhunderten in nichts nachsteht.

ALBERT BRINCKMANN

DIE GEWEBESAMMLUNG

IN der kleinsten der drei Pyramiden von Gizeh fand man Hanfgewebe aus der vierten, in der Stufenpyramide Pharaos Unnas zu Sakkarah Mumienleinen aus der fünften Dynastie. Mit Flachsgeweben, in verschiedenen Dichten hergestellt, werden die Mumien umwickelt; sie sind nachweisbar für alle späteren Dynastien, aus deren Zeit Grabfunde gehoben wurden. Ab und zu erscheinen ungewöhnliche Färbungen, ein himbeerfarbiges Gewebe aus der Gruft der Prinzessin Neschitanebascher, Streifen mit lebhaftem Blau an einem zarten Stoffe aus dem Grabe Thutmes III., einmal sogar ein Skarabäus in Umrisslinien eingestopft an einem Leinen von der Mumie der Königin Makeri; aber hauptsächlich war das Streben darauf gerichtet, ungebleichtes, für den Grabkultus verwendetes Leinen mit möglichst feinem Faden herzustellen, wie den Schleier, mit dem der Kopf Ramses des Grossen vierzigmal umwickelt war, es aber unverzerrt zu lassen. Von den auf das reichste verzierten, farbenprächtigen Stoffen, Stickereien, Wirkereien, Posaumenten, welche bei den verschiedenen Völkern des Altertums in Gebrauch waren, hat sich nur wenig erhalten; einige altägyptische Textilien sind in verschiedenen Museen verstreut, einige Fragmente altgriechischer Kostüme aus den Grabfunden am Chersones werden in den russischen Staatsmuseen verwahrt. Das meiste, was in Grabtürmen, in Grüften aufbewahrt worden war, wurde durch die während der Regenmonate überall eindringende Feuchtigkeit zerstört oder verkommen, weil es nicht aufbewahrt wurde; denn in den Ländern am Mittelmeere bestand, wie heute noch in Syrien, die Gewohnheit, den nackten Leichnam nur in weisses, ungemustertes Leinen einzuhüllen.

Um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts kam dagegen im ganzen Römischen Reiche der Gebrauch in Aufnahme, die Toten in den Gewändern, die sie bei Lebzeiten trugen, zu begraben. Die hochgelegenen, ausgedehnten Gräberfelder Ägyptens waren für diese Textilien ein wunderbarer Sammelplatz; in dem austrocknenden Sande blieben die feinsten Gewebe, die zartesten Farben unverändert. Es gaben darum die grossen Grabfunde der 80er Jahre zu Arsinoë, in El Fayum, in Achmim (Panopolis), später in Trounka (Lykopolis) wichtige Aufschlüsse über Gewebe und Stickereien, über Gewänder und Schmuck für die Zeit vom 3. bis 9. Jahrhundert, die Funde von Trounka bis in das 13. Jahrhundert. Hier setzt auch die Hamburger Sammlung ein. Das Museum für Kunst und Gewerbe sucht auch bei der Auswahl aus der Fülle von Funden, welche nach Europa kamen, seinen Grundsatz durchzuführen, in einer möglichst kleinen Zahl möglichst grosser Stücke das Lehrreiche in technischer, künstlerischer und kulturhistorischer Hinsicht erschöpfend zu zeigen. Die groben Arbeiten aus dem Fayum, die safrangefärbten Leinen aus Arsinoë, die feinen und festen Stoffe aus Achmim, verziert durch eingezogene bunte Wollfäden, durch eingeknüpfte nach „babylonischer“ Art, durch aufgenähte, zweifarbig und mehrfarbig gemusterte, kreisförmige, quadratische oder anders gestaltete Scheiben mit geometrischer, blattartiger oder figürlicher Zeichnung, letztere sowohl in edler antiker, wie in schematischer byzantinischer Umrisslinie, violetter, blauer, schwarzer, doppeltgefärbter Purpur, zottiger Leinenplüsch, Rubberstoffe, die Tunica eines Mannes, ein Teil des Überwurfs einer Frauenkleidung, eines Kinderhemdchens, die Gegensätze der textilen Leistung in Teppichstücken mit grossem Muster und in zierlichsten gemusterten Seidenstoffen, sie alle sind vertreten und geben ein abgerundetes Bild der Stofferzeugung für diese Kulturperiode, wie es in gleicher Vielseitigkeit nur wenige Museen aufweisen.

Die alexandrinische Seidenweberei, über deren Ur-

sprung uns die Epigramme Martials (Sieg der Web-spule am Nil über die babylonische Nadel) berichtet, die byzantinische, vom Kaiserhof bis zum 11. Jahrhundert geförderte, die maurische, in Proben, die wohl auf die Weberstadt Almería zurückgeführt werden können, sind nur in wenigen und kleinen Stücken vorhanden. Die Geschichte der Weberei vom 9. bis 12. Jahrhundert durch Stoffe im Original zu belegen, ist auch für Museen, welche über grosse Mittel verfügen, sehr schwierig. Man ist angewiesen auf die mittelalterlichen Reliquienhüllen, die, wie der zwischen 614—624 wohl in Alexandrien gewebte Stoff mit dem Porträt Chosrois II. aus der Ursulakirche zu Köln, der vermutlich ebendasselbst geschaffene Seidenstoff aus der Kölner Kunibertkirche, der den Meisterschuss des Prinzen Bahram Gor darstellt, der um 925 zu Byzanz gewebte Kaiserpurpur aus dem Reliquienschreine des heil. Anno, jetzt von den Kirchen selbst auf das sorgsamste gehütet werden. Die wenigen Seidenstoffe aus Achmim waren sehr bald in festen Händen, zudem meist klein und Fragmente. Die textilen Funde von Trounka waren zunächst auch dadurch interessant, dass sie chinesische Muster oder vorderasiatische Seidenstoffe enthielten, datierbar durch Inschriften bis herauf zum Jahre 1227, aber die Vorräte waren bald erschöpft.

Zwar sind auch die Gewandkammern der katholischen Kirchen fast die einzigen Quellen für den Erwerb von Seidenstoffen aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert, aber sie fliessen reichlicher, auch ist es zuweilen möglich, grössere Stücke, ja ganze Bahnen der Stoffe zu erwerben, die meist von den Bischöfen auf ihren Romreisen angekauft, an den Bischofssitzen oder für bevorzugte Kirchen zu Paramenten abgegeben wurden.

Aus dieser Reihe hat das Hamburger Museum u. a. ein nahezu einen Meter langes Stück von einem spanisch-maurischen Seidengewebe mit grossen schwarzgrünen, weiss geränderten, flügelförmigen Blättern, mit dem Worte „Allah“ in denselben, wahrscheinlich in Almeria oder einer anderen der südspanischen Webe-

städte hergestellt, einen prächtigen sizilianischen Seidenstoff mit Giraffen und Papageien auf rotem Grunde, teilweise mit Gold broschirt, wahrscheinlich im Hôtel de tiraz zu Palermo fabriziert. Einige kleine Proben erläutern die Fabrikation von Lucca in der Periode, in welcher die Weber dieser Stadt bemüht waren, die kostbaren, durch ihre schöne Zeichnung, ihr vorzügliches Material und ihre accurate Technik ausgezeichneten Stoffe von Palermo in wenig künstlerischer, zum Teil unverständener Zeichnung, in geringerem Materiale und in flüchtigerer Technik zu imitieren.

Die Entstehungszeit und den Ort der Herstellung zu bestimmen, ist überaus schwierig. Man ist geneigt, die Produktion von Lucca künstlerisch hoch zu bewerten, dort ausser den Nachahmungen der maurischen und sarazenischen Stoffe von Palermo auch die selbständigen Dessins entstehen zu lassen, welche ganz besonders schöne Pflanzen, Blatt- und Blütenformen in angenehmem Wechsel zu kleinen Rapportmustern verwendeten, allein es fehlen dafür die Beweise. Sicher ist, dass in dem Masse, in welchem die Seidenstofffabrikation von Palermo, aber auch von Lucca, zurückgeht, diese Industrie in Florenz (in Siena und Bologna wohl in geringem Masse), in Venedig und in Genua sich entwickelt. Die beiden zuletzt genannten Städte, deren Reichtum durch den Orienthandel stetig zunimmt, haben im 15. Jahrhundert den Markt mit Seidenzeug beherrscht. Die kostbaren leuchtenden Goldbrokate für die Innenausstattung der Zelte und der Prunksäle, nicht minder der Gewänder für kirchliche und profane Zwecke, werden nur noch in ihrer Wirkung übertroffen von den überaus seltenen persischen Webereien dieser Zeit, deren gelber, grüner, roter oder blauer Faden einen zauberhaften Lüster zeigt.

Während die frühen persischen Stoffe, von denen eine Probe mit Figuren in Hamburg vorhanden ist, auch bei kleinen Mustern grossen Effekt erzielen, geht das Streben der Weber von Venedig und Genua auf grosse Muster aus; das orientalische Motiv des Granat-

apfels wird reich, ja überreich ausgestattet, Teile mit unaufgeschnittenen Goldschlingen wechseln mit hochflurigem, einfarbigem Sammet in mehreren Höhenlagen, meist durch Schwere des Stoffes wird gewirkt. Von dieser Art besitzt das Hamburger Museum eine Reihe der herrlichsten, blendendsten Stücke als Proben der Leistungsfähigkeit und des Wetteifers der Weber dieser beiden Seestädte im 15. und während des ganzen 16. Jahrhunderts.

Der mühsame Entwicklungsgang der deutschen und der französischen Seidenweberei reizt nicht zum Sammeln von grösseren Proben. Die Hamburger Sammlung enthält aber dafür wieder eine grosse Reihe jener herrlichen Lyoner Seidenstoffe des 17. Jahrhunderts, welche im Zeitalter Ludwig XIII. und Ludwig XIV. als Tapeten, Möbelstoffe und für das Kostüm Verwendung fanden.

Mit der Entwicklung des Verkehrs und des Seidenhandels erscheinen auch geachtete deutsche Fabrikationsplätze, und manches vorzügliche Stück des 18. Jahrhunderts mag heimisches Produkt sein, obwohl bis vor kurzem die Muster von Lyon imitiert, die Dessins in Paris angekauft wurden.

Dafür aber enthält die Sammlung in Hamburg einige schöne gewebte Kölner Borten, niederrheinische gewebte Bänder, mittelalterliche rheinische Kattundrucke, frühe deutsche Wollengewebe, welche von der vaterländischen Produktion ehrenvolles Zeugnis geben; namentlich aber gilt das von den allerjüngsten Erwerbungen der alten Kostüme aus der Umgebung von Hamburg.

Unübertroffen ist die Sammlung japanischer Stoffe im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. Seidendamaste, teilweise bestickt oder durch Zuhülfenahme anderer technischer Verfahren belebt, kamen als Gewänder in den letzten Jahrzehnten in solchen Massen in den Handel, dass die Beschaffung einer japanischen Stoffsammlung keine Schwierigkeit zu machen scheint. Von dieser Art Ware, die sich einer allgemeinen Beliebtheit erfreut, ist fast nichts vorhanden. Dafür aber

eine Reihe von älteren Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, die in der Verteilung der Motive über die Fläche, in der Farbenstimmung ganz von dem landläufigen Japanischen, aber auch von den Stoffeffekten abweichen, welche in den Blütezeiten der italienischen und der Lyoner Webereien angestrebt werden. Mit dem feinsten Geschmacke, den wir an ihren keramischen Erzeugnissen und an ihren Lackarbeiten, an ihren Metallgegenständen und an ihren Farbenholzschnitten bewundern, erscheinen sie auch bei ihren Stoffen, ob sie die Richtung Ton in Ton pflegen oder ihren mattschimmernden Papiergoldfaden durch glänzende Seide überfangen. Dabei erscheinen diese Gewebe so ausser allem üblichen Rapport, dass man versucht ist, an eine andere Art der Herstellung als durch den Webstuhl zu denken.

Es ist ja sehr zu beklagen, dass die Empfindlichkeit der Stoffe gegen Licht und Staub die Museumsverwaltungen zwingt, die Gewebesammlungen meist in Schränken abzuschliessen, da gut gewählte Stücke aus kunstliebender Zeit geeignet sind, einem geschulten Auge grossen Genuss zu bereiten. Gewebe haben aber zu einer würdigen Ausstellung auch viele Wände und viel Licht nötig. Vollgefüllt sind alle Räume des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe mit herrlichen und anregenden Kunstwerken, deren Besitz den berechtigten Stolz des Hamburger Bürgers hervorruft. Nicht minder stolz darf er auf das in den Textilschränken Verborgene sein, auf die oberägyptischen Grabfunde, auf die Goldbrokate der norditalienischen Republiken, auf die prickelnden Seidenstoffe Lyons und auf die merkwürdigen Damaste, Brokate und Drucke des fernen ostasiatischen Insellandes.

HEINRICH FRAUBERGER

DIE SPITZEN

NACH Zahl der Stücke ist die Sammlung mittelgross, doch finden sich hier nur ausgewählte Spitzen. Händlerabschnitte und Proben, die mit Rücksicht auf die Beliebtheit der Spitze überall gern gesammelt werden, sind nicht vorhanden. Eine Sammlung kleinen Umfangs, ohne Mittelgut und mit ausschliesslich charakteristischen Stücken ist eine seltene Sache! Eigenartige Zusammensetzung und vortreffliche Aufstellung bewirken es ferner, dass das Hamburger Museum ohne Frage und Widerspruch die schönste und lehrreichste aller vorhandenen Spitzensammlungen enthält. Beschrieben ist die Sammlung auf Seite 77—91 des Führers durch das Museum und zwar dem dortigen System gemäss mit einer kurzgefassten, durch Abbildungen erläuterten Entwicklungsgeschichte der Spitzen. Darin ist das Beste gegeben, was über diesen Gegenstand geschrieben worden ist. Die Spitze bietet einer wissenschaftlichen Behandlung wie auch der zweckmässigen Aufstellung in einer Sammlung grosse Schwierigkeiten. Das übliche kunstgewerbliche Schema reicht hier nicht zu. Ihre Begrenzung nach Art und Technik, der Nachweis über den Ursprung ist in den meisten Fällen fast unmöglich. Vom Ende des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts haben alle europäischen Länder in steigendem Masse Spitzen verwendet, die zuerst eingeführt, dann nachgearbeitet wurden. Spitzen finden sich daher überall vor; wie schwer sie auf ihre Herkunft zu bestimmen sind, wird durch die Thatsache bewiesen, dass jede neue Veröffentlichung auch neue Einteilungen zu bringen pflegt und zwar gewöhnlich und mit gutem Recht unter Bevorzugung des Landes, wo das neue Buch oder die Sammelmappe erschienen ist. Für diese Entwicklungs-

geschichte muss somit auf den Führer verwiesen werden, der in den Sammlungsräumen des Museums zum Nachlesen ausliegt.

Bei den Hamburger Spitzen fällt es im Vergleich zu fremden Sammlungen zunächst auf, dass sie trotz des grossen Raummangels, mit dem das Museum kämpft, in einem für sich abgeschlossenen Zimmer aufgestellt sind. Diesen Platz hat man anderswo trotz besserer Raumverhältnisse nicht gefunden, sich vielmehr zumeist damit zufrieden gegeben, die Spitzen, etwa unter wechselnder Ausstellung einiger Stücke, in Regalen und Wandschränken aufgestapelt zu magazinieren. Das ist sehr bequem, denn man braucht wenig Raum, auch liegen die Sachen sicher. Auf Kartons von Pappe oder Leinwand befestigt, können die Spitzen für die Besichtigung bildergleich, Tafel für Tafel, zur Hand genommen und auf den Stapel zurückgelegt werden. Für kleine Spitzenstückchen ist gegen diese Unterbringung nichts einzuwenden, denn davon, wie die Spitze eigentlich aussieht, wie sie für sich und in der Verwendung wirkt, können solche Abschnitte ebensowenig ein Bild geben, wie etwa die Probe eines Brokats von der Wirkung des fallenden Stoffes. Hier kann man nur die Technik und allenfalls den Rapport des Musters zeigen; die Spitze als kunstgewerbliches Erzeugnis ersten Ranges, als „Glorie des Kostüms“, kommt dabei natürlich nicht zur Geltung.

Im Hamburger Museum soll jedoch gerade diese Wirkung gezeigt werden. Deshalb sind hier nur grosse und wohlerhaltene, also gebrauchsfähige Spitzen vorhanden, ferner alte Gebrauchsstücke mit Spitzen, sowie sonst alles, was Spitzen nach irgend einer Richtung erklären kann. Nicht also mit einer Spitzensammlung im Sinne etwa, wie von einer Gläser- oder einer Münzsammlung gesprochen wird, haben wir es zu thun: hier werden die Spitzen vorgeführt mit allem, was sie ergänzt und was sie verständlich machen kann. Wie und nach welchen Grundsätzen das alles aufgebaut ist, wird sich bei der näheren Betrachtung von selbst er-

geben. Vorweg kann bemerkt werden, dass damit eine höchst schwierige Aufgabe gelöst wurde.

Das Spitzenzimmer ist ein hoher Raum mit kühlem Licht, nach seinen Verhältnissen einer der besten Räume des Museums. Hier finden sich in Augenhöhe die Spitzenstücke ausgestellt, auf dunkelrotem, schwerem Sammet, unter Glas und Rahmen. Bis zu mehreren Metern lang, zeigen sie auf der kostbaren Unterlage ihre charaktervolle Schönheit, von der monumentalen venetianischen Reliefspitze bis zur hauchartigen niederländischen Klöppelspitze.

Die Schönheit dieser Sammlung hängt mit dem ausserordentlichen Glücksfall zusammen, der dem Museum die sogenannte „Probsteier Spitzensammlung“ zuführte, dem Geschenk der Frau Dr. Marie Meyer, einer Hamburger Dame, die diese wunderbaren Stücke in den Bauerntruhen des Probsteier Ländchens entdeckte, in jahrelanger, mühevoller Arbeit zu erwerben und dadurch vor Verbrauch und Untergang zu retten wusste. Diese Gabe brachte den Ansporn für den Ausbau der Sammlung. Die Probsteier Spitzen konnten nur durch Stücke von gleichem Wert vermehrt und so kostbar aufgestellt werden, wie hier geschehen ist. Gerade diese Aufstellung in Verbindung mit dem vornehmen Sammet bringt die Spitze zur Geltung; ihre natürlichste Folie ist eben der Stoff, mit dem sie verarbeitet wird.

Die Probsteier Sammlung mit den späteren Erwerbungen bildet den kostbarsten Teil der Hamburger Spitzen. Etwa 150 Stück sind ausgestellt, die gleiche Zahl lagert wegen Raummangels in Schubfächern. In der Reihe oben steht jene im Führer auf Seite 78 abgebildete Leinenspitze, ein überaus seltenes und schönes Stück frühester Art, und wenn auch nicht das kostbarste, so doch für die Entwicklungsgeschichte der Spitzen lehrreichste der ganzen Sammlung. Es zeigt die Abkunft der Nadelspitze von der Näherei, sowie ihre anfängliche Abhängigkeit von Leinenstoff und Verbindungsstäben, die bei der nun folgenden Gruppe, den

Reticellaspitzen, allmählich überwunden wurde. Von letzteren sind deutsche und italienische Stücke vorhanden, an Arbeit wohl gleichwertig, die italienischen durchschnittlich flotter, die deutschen regelmässiger, fester und durch die gute Verteilung von Grund und Muster nach unserer Meinung doch die besseren. Das mag hier gleich im Hinblick darauf bemerkt werden, dass Deutschland später auch auf diesem Gebiete wie auf anderen infolge der trostlosen Zustände des Reiches nicht fortgeschritten ist. Der Reihe nach wäre nun die venetianische Reliefspitze zu nennen, die klassische Spitze par excellence und das Vorbild für die französische Spitze. Beide Arten stehen hier zum Vergleich. Anfänglich einander sehr ähnlich, wird der Point de France allmählich immer weicher, entfernt sich von der elfenbeinartigen, strengen Reliefspitze und bildet den Übergang zu den Spitzen mit Netzgrund, die mit der französischen Kleidermode zur Herrschaft gelangten. Auch deutsche Spitzen dieser Art sind hier zu finden, doch nicht mehr von der früheren technischen Vollendung und im Muster oft überladen. Bei uns suchte man sich die Arbeit zu erleichtern und behalf sich mit Surrogaten, wie Bandspitzen, die mit der Nadel aus geklöppelten Bändern zusammengesetzt wurden. Zuletzt wären die modernen Wiener Nadelspitzen von der letzten Pariser Weltausstellung zu nennen. Unbestritten die besten Spitzen jener Ausstellung, sind sie nach der technischen Seite nahezu allen alten Spitzen überlegen, zeigen auch bei etwas zu anspruchsvollen Mustern eine reiche Wirkung, aber sie sind zu kunstgewerblich und nicht einfach genug, sie besitzen nicht die neutrale, geschlossene Wirkung und besonders nicht den individuellen Reiz der alten Arbeiten. Es fehlt ihnen der künstlerische Odem.

Den Nadelspitzen reihen sich die geklöppelten an, die sich mit den vorigen fast gleichlaufend entwickelt haben dürften. Allerdings fehlen der Klöppelspitze die Vorläufer, wie sie für die genähte Spitze im punto tirato und punto tagliato vorhanden sind. Als die frühe-

sten Klöppelspitzen lernen wir Zacken und Kanten kennen. Ihr Vorbild ist die Reticella, und je feiner und wertvoller, desto mehr sind sie dieser angelehnt. Nach ihrer Herkunft sind die frühesten Klöppelspitzen kaum zu bestimmen; das Muster giebt keinen Anhalt, es ist von der Technik vorgeschrieben, und diese muss sich mit einer ganz merkwürdigen Schnelligkeit über Europa ausgebreitet haben. Charakteristische Art und Muster zeigen hingegen erst die geklöppelten Spitzen von der Mitte des 17. Jahrhunderts; von diesen müssen die dichtgemusterten, körnigen Stücke einem das heutige Holland, Belgien und Nordost-Frankreich bildenden Bezirk auf Grund der zahlreich vorhandenen Bilder zugeteilt werden und sind am besten unter dem Sammelnamen Niederländische Spitzen zusammenzufassen. Was sonst in dieser Gruppe vorhanden ist, kann mit wenigen Ausnahmen wieder als deutschen Ursprungs angesprochen werden. Jene Ausnahmen klingen hingegen nach Muster und plastischer Wirkung an die venetianische Reliefspitze an und verraten dadurch ihre italienische Herkunft. Von der ungeheuren Menge und Art geklöppelter Spitzen jener Zeit kann freilich keine Sammlung der Welt eine Vorstellung geben. In Holland, Belgien, Italien, der Schweiz, in Dänemark, Deutschland, Frankreich und in den slavischen Ländern haben Hunderttausende von Frauen und Kindern geklöppelt. Der Aufschwung dieser Spitzen kam daher, dass sie weit billiger herzustellen und leichter zu verwenden waren, als die vornehme Nadelspitze. War die letztere bisher tonangebend gewesen, so beginnt jetzt eine Wandlung. Beide Arten treten in einen Wettbewerb, der zunächst wohl zu dem grossen Aufschwung der Klöppelspitze, doch zuletzt zum Verfall führte. Damals kamen die Spitzen von Valenciennes und Mecheln auf, und sie entstanden eben, um ein Gespinst zu geben, so fein, wie es keine Nadel nachmachen konnte, und wie es eigentlich nur noch mit dem Vergrösserungsglas gewürdigt werden kann. Die künstlerische Wirkung im Sinne der älteren Spitzen ging dabei verloren.

Diese kurze Charakteristik bezweckt nicht, an der Hand der Sammlung ein annäherndes Bild von dem Gange der Spitzenmanufaktur zu geben, soll aber darauf hinführen, dass die Spitzen, für sich allein in einem Museum aufgestellt, doch nur eine technische Gruppe bilden. Ihre volle Wirkung ist nur bei der Verwendung selbst erkennbar, und soll eine Sammlung hierüber Auskunft geben, so bedarf sie der Ergänzung. Zunächst ist diese durch Trachtenbilder — Ölbilder, Photographien und Kupferstiche — gegeben. Damit erhalten alle ausgestellten Spitzen plötzlich Leben und Farbe. Sparsam, fast ängstlich ist die neue Kostbarkeit auf den Bildern vom Ende des 16. Jahrhunderts verwendet, wo die Stickerei noch durchaus überwiegt und eine kleine Spitze am Ärmel oder Halsausschnitt etwas Besonderes zu sein scheint; überreiche Spitzentracht hingegen auf den niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts, wo man sich offenbar an Spitzen gar nicht genug thun konnte. So künstlerisch wird die Spitze jetzt verwendet, als hätten die Maler für jene Herren und Damen, die sie malten, die Trachten erfunden. Diese Bilder erzählen nun wohl, wann die Spitzen zuerst aufkamen, doch als das beste und wichtigste, wie sie getragen wurden und wie sie getragen werden müssen. Für die schwere, plastische Reliefspitze ist die dunkle, schwere Sammettracht Bedingung, und die Spitze selbst will schlicht und faltenlos aufliegen. Ebenso die frühen französischen Nadelspitzen, obwohl diese immer mehr auf eine reichere als strenge Wirkung ausgehen. Die nervigen niederländischen Klöppelspitzen mit dichtem Muster und festen Kanten schmücken glatt oder in Pfeifenfalten die dunkle Tracht; hier verfeinern sie mit ihrem feinen matten Ton das Gesicht, dort heben die mächtigen Kragen mit ihrer neutralen Farbe die frischen, individuellen Köpfe. Hellfarbige Staatstracht und bunte Kindertracht wird den Spitzen hingegen nicht gerecht; es fehlt die ruhige Unterlage, und deshalb lassen die Maler sie hier ebenso gerne zurücktreten, als sie sie dort bevorzugen. Übrigens zeigen die Bilder, dass

die besten Porträtmaler auch die besten Spitzenmaler gewesen sind; de Vos und van der Helst, Mierevelt, Morelse und Ravestein haben prachtvolle Spitzen gemalt, die besten aber Frans Hals und Rembrandt. Trotzdem es allen dabei immer auf die farbige Wirkung angekommen sein muss, haben sie die Spitzen so genau gemalt, dass man nicht bloss die Technik erkennen, sondern auch die in der Sammlung vorhandenen Stücke danach bestimmen kann. Ein Streit, wie er bezüglich italienischer Bilder und Skulpturen bei fast jeder neuen Geschichte der Spitzen vorkommt, ob nämlich Spitzen, Stickereien oder Borten dargestellt sind, ist hier nicht möglich. Da niederländische Spitzen alsbald in ganz Europa, zum mindesten aber längs den benachbarten Meeresküsten bis tief ins Hinterland hinein nachgemacht wurden, so ist mit Hülfe dieser Bilder auch der schwierige Versuch einer Trennung der Spitzen nach Vorbild und Nachbildung ermöglicht. Bei gleicher technischer Vollendung zeigt die niederländische Spitze ein kräftiges, freies Muster, wie auf den Bildern; ihr stehen Spitzen mit kleinlicher Zeichnung gegenüber, und dies müssen die Nachbildungen sein.

Neben Klöppelspitzen vom Ende des 17. Jahrhunderts haben die französischen Nadelspitzen in höchster Geltung gestanden. Prachtstücke, wie in der Sammlung, finden sich auf den berühmten, von 1707—1747 datierten Porträtstichen des jüngeren Drevet, und hier auch bei der kirchlichen Tracht. Erscheint die französische Spitze im Vergleich zu ihrem Vorbilde, der venetianischen Reliefspitze, zunächst als kein Fortschritt, so lassen die Bilder erkennen, dass es sich doch um eine dem jetzt massgebend gewordenen französischen Geschmacke gemässe Weiterentwicklung handelte. Als die Tracht sich allmählich änderte, wäre mit der schweren Reliefspitze ebensowenig anzufangen gewesen wie etwa heute. Die überreiche, farbige Kleidung mit den mächtigen Puderperücken verlangte Spitzen von leichter Wirkung. Früher hatte sich die Tracht und mit ihr die Spitze der Figur angeschmiegt, nun war die Kleiderpracht die

Hauptsache und die Figur ordnete sich unter. Spitzen wurden nun in weichen, faltenreichen Garnituren gefordert, und danach entwickelte sich die französische Nadelspitze. Der Klöppelspitze wird der feine, regelmässige Netzgrund abgesehen, der sich jeder Falte und Biegung weicher anschmiegt, als die steifen Stege älterer Spitzen. Das Ölbild einer Hamburger Dame in mattblauer Seidenrobe mit reichen Spitzenfältelungen zeigt, wie gut die Absicht erreicht wurde. Die duftige Erscheinung dieser Spitzen spottet fast der Darstellung im Ölbilde: auf den Pastellbildern der Rosalba Carriera in Dresden ist sie am besten wiedergegeben.

Spitzen sind indes nicht nur für die Tracht verwendet worden, sondern in immer steigendem Umfange bei aller Art Wäsche. Diese Verwendung auf Bildern zu zeigen, war nicht nötig, denn die alten Gebrauchsstücke selbst sind in erheblicher Zahl in Hamburg gesammelt. Nach der Kostümspitze lernen wir an einer endlosen Reihe von Kissenbezügen, Tisch- und Handtüchern, Brust- und Taschentüchern, an Hauben, Ärmeln und Schleiern, an der Braut- und Täuflingsausstattung, an Kirchenwäsche u. s. w. die Wäschespitze kennen. Um wie viel anziehender, lebendiger und lehrreicher sind solche Stücke, als die wertvollsten Spitzen für sich allein und ohne Beziehung zu ihrer Verwendung! Da diese Abteilung nun vorwiegend aus Hamburg und den benachbarten Landen — Mecklenburg, Schleswig-Holstein und Hannover — herkommt, so handelt es sich hier wieder, wie auf anderen hervorragenden Gebieten des Museums, um den eigenen Kulturboden. Bei den Wäschestücken sind die verwendeten Spitzen allerdings beinahe ebenso oft fremder wie einheimischer Herkunft, ihre Verwendung zeigt aber doch die heimische Art. Wie solche vollständigen Sachen wirken, ist auf anderen, näherliegenden Gebieten vielleicht noch handgreiflicher: ein Thürbeschlag lässt sich richtig doch auch nur auf der Thür selbst würdigen; ein Buchdeckelbeschlag von Silber oder Bronze, der dem Andachtsbuch seine Schönheit und festliche Würde giebt, ist, vom Deckel losgelöst,

ebensowenig zu beurteilen, wie die reiche Ausstattung an Silberschliessen, Ketten und Filigranknöpfen des Brautmieders, wenn der köstliche Zierat vom Stoffe losgetrennt und auf die Schnur gezogen in der Museums-
vitrine hängt.

Jene Wäschestücke mit Spitzen erzählen nun wiederum vieles, was die bereits bekannten Abteilungen ergänzt und erweitert. Vor allem lernen wir die einheimische Spitze kennen, wie sie unter dem Sammelnamen „Tondersche Spitzen“ in Schleswig-Holstein und ohne Zweifel weiter nörlich und südlich geblüht hat. Blieben auch die fremden Spitzen für die vornehmsten Feststücke in Verwendung, für den täglichen Gebrauch musste das wohlfeilere, einheimische Erzeugnis genügen. Da die Stücke, zumeist schon aus der Art, wie die einstige Besitzerin ihren Namen eingestickt hat, aus der Farbe des Zeichengarns und aus der beigefügten Verzierung als landhamburgisch sicher bestimmt werden konnten, so ist damit der Anhalt für die einheimische Spitze gewonnen. Sie ist der Valenciennespitze verwandt, oft fast ebenso fein im Faden, jedoch weniger fest und die Konturen der Zeichnung viel weniger klar und bestimmt. Der Geschmack der Klöpplerin war offenbar nicht so strenge geschult, und weil sie sich freier bewegen konnte, so liess sie ihre Kunstfertigkeit darin leuchten, dass sie häufig und ohne jeden Grund die verschiedenen Klöppelschläge änderte, wodurch die Klarheit des Musters leiden musste. Indes ist doch nicht zu verkennen, dass diese Provinzspitze gerade deswegen ihren praktischen Zwecken am besten diene; denn sie ist durch den häufigen Wechsel von klaren und dichten Schlägen viel nachgiebiger geworden, zieht sich hier leichter zusammen, giebt dort leichter nach, wie das für die Haltbarkeit der Spitze beim Gebrauch von grösstem Vorteil ist. Auch für die Reinigung war diese weichere, wenn auch nicht lose Spitze vorzuziehen. Zu verkennen ist freilich doch nicht, dass diese Arbeit ohne strenge Muster und Schulung zum Verfall geführt hat. Als die Arbeiterin ge-

merkt hatte, sie komme mit weniger Klöppelpaaren aus und damit schneller vorwärts, da wurden aus den weichen Spitzen bald lose. Das ist der Mangel, unter dem alle deutschen geklöppelten Spitzen bis auf den heutigen Tag leiden.

Eine vierte Abteilung schliesst die Spitzensammlung endlich ab, das sind die Mustertücher mit Spitzen.

Diese Tücher, als Stickmustertücher überall vorzufinden, zeigen in gewissen Gegenden auch Spitzen, und da sie meist Namen und Jahreszahl tragen, so bieten sie einerseits einen sichern, obwohl noch niemals benutzten Ausweis dafür, wo und wann überall Spitzen gefertigt wurden, wie auch den besten Anhalt über die Technik, die Muster und den Grad der Kunstfertigkeit in den verschiedenen Ländern. Vertreten sind die Tücher aus dem Hamburger Hinterlande, dem übrigen Deutschland und Italien. Überall ist die gleiche Kunstfertigkeit sichtbar, und in den Mustern scheint im allgemeinen ein erheblicher Unterschied auch nicht bestanden zu haben. Für ein abschliessendes Urteil wäre allerdings ein grösseres Vergleichsmaterial heranzuziehen, als es hier vorhanden ist. Manche italienische Spitzen haben, wie auch die Spitzenbücher in der Bibliothek des Museums erkennen lassen, bewegtere und reichere Muster als die deutschen, was aber durchaus kein Vorzug, vielmehr oft in Spielerei ausgeartet ist. Die gleiche technische Geschicklichkeit führt zu dem Schluss, dass Spitzen bei richtiger Anleitung ziemlich überall in nahezu gleicher Güte gefertigt werden konnten und vielfach auch gefertigt wurden. Wo Specialforschungen gemacht sind, wird dies bestätigt. Die nahe Verwandtschaft der Valenciennes mit der Tondernspitze ist schon erwähnt worden; in Frankreich arbeitete man nach den Reliefspitzen von Venedig, und in Venedig ist später die französische Alençonspitze nachgemacht worden. Der Händler freilich taufte diese Erzeugnisse aus naheliegenden Gründen nicht auf das Ursprungsland, sondern allemal auf den Modenamen, unter dem die betreffende Spitzenart berühmt geworden

war. Manchmal hatte aber der Name auch damit nichts zu thun. Da in England laut Parlamentsakte die Einführung fremder Spitzen verboten war, so kam dort der Point d'Angleterre auf, der jedoch niemals im Lande selbst, sondern in Frankreich oder in Flandern gemacht wurde. —

Die Zusammenstellung der Hamburger Spitzensammlung aus Spitzen und Kostümbildern, Wäschestücken und Mustertüchern giebt das Bild der Spitze, wie es klarer und lehrreicher gar nicht geboten werden kann. Nun ist diese Einrichtung ein vollständiges Novum, wofür die Gesichtspunkte zum ersten Male in der Vorrede des 1894 erschienenen Führers durch das Museum ausgesprochen sind. Dort wird gefordert, die Sammlungsgegenstände eines Museums nicht in einzelnen getrennten Gebieten und als nachahmungswerte Proben vorzuführen, sondern im Zusammenhange mit anderen Dingen, die sie in ihrer Zeit, in ihrer Wirkung und charakteristischen Verwendung erklären, nicht also nach dem bisherigen Sammlungsschema, sondern nach kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten. Für diesen seitdem viel erörterten und wohl ausnahmslos als ebenso richtig anerkannten, wie in der Praxis schwer durchführbaren Grundsatz ist diese Spitzensammlung eine so vortreffliche Probe, dass sie dadurch eine vorbildliche Bedeutung nicht nur für dieses begrenzte Gebiet erhalten hat.

EDGAR VON UBISCH

DIE GRAPHISCHEN SAMMLUNGEN

DIE Kunst, zu sammeln, besteht darin, das aufzusuchen, was andere missachten. Der geborene Sammler meidet die ausgetretenen Pfade und weiss unberührte Jagdgründe aufzuspüren. Er stellt sich selber seine Aufgaben, und während der Arbeit erweitern sich seine Ziele. Er hängt nicht am Erfolg des Augenblicks. Was er geduldig häuft, wird erst die Zukunft voll geniessen und würdigen. *Serit arbores, quae alteri saeculo prosint.*

Man soll deshalb bei werdenden Sammlungen nicht nur fragen, was sie sind, sondern auch, was sie zu sein wünschen. Auf die Probleme kommt es an. Sie sind des Sammlers eigenstes Werk. Wie schnell er sie lösen kann, hängt von Geld und Glück und anderen Dingen ab, über die nicht er allein verfügt.

Graphische Sammlungen gehören seit langem zu jedem abgerundeten Kunstbesitz. Schon ehe es öffentliche Museen gegeben hatte, pflegten die Fürsten neben den Galeries mit Gemälden und Statuen ihre Cabinets mit Kupferstichen und Handzeichnungen zu bilden. Die Kunst, die man ausstellen und aufstellen kann, muss ergänzt werden durch das, was auf Papier gezeichnet und gedruckt ist und in Mappen verwahrt wird.

Auch die Kunstgewerbe-Museen bedürfen solcher Ergänzungen nach mehreren Richtungen hin. Alles, was wir in unsere Museen stellen können, ist ja nur Bruchstück. Zimmer ohne das Haus, Möbel ohne das Zimmer, Geräte ohne die Tafel und die Küche, Schmuckstücke ohne die Kleider und alles ohne die Menschen, von denen und für die es gemacht worden ist, um deren willen es gelebt hat. Auch in den Kunstgewerbe-Museen

weht Leichenluft. Es ist wie ein verzauberter Wald, versteinert oder verdorrt, ein Dornröschenschlummer.

Zum Leben erwachen diese Trümmer nur dann, wenn wir in unserer Seele die Teile zum Ganzen zu verbinden wissen, wenn wir das Einzelne einzuordnen vermögen in das Gesamtbild. Wir müssen lernen, uns vorzustellen, wie das breite, volle Leben ausgesehen hat zu den Zeiten, da man diese Gewebe trug, diese Waffen zückte, diese Becher schwang und in diesen Armstühlen ausruhte. Was dazu dienen kann, uns diese Anschauung zu vermitteln, muss das Museum zu beschaffen suchen. Das ist eine weite und grosse Aufgabe.

Es giebt Epochen, für die solche Anschauungsmittel sehr spärlich erhalten, ja fast völlig verloren sind: die Antike und viele Jahrhunderte des Mittelalters. Aber für die neueren Zeiten, aus denen der Besitz unserer Gewerbemuseen vorwiegend herstammt, ist der Stoff mannigfach und reich: die Gemälde, die Zeichnungen, die Holzschnitte, die Kupferstiche u. a. m. Vor allem haben ja die alten Holzschneider und Kupferstecher das Leben ihrer Zeit in seiner ganzen Fülle geschildert, die Menschen und ihr Gebahren, ihre Werke, ihre Gestalt und ihre Umgebung, das Beständige und das Gelegentliche, Ernst und Scherz; Ansichten der Landschaften und der Städte, der Strassen und Plätze, der Gebäude samt ihren Gärten und Brunnen und allem sonstigen Zubehör; das Innere der Kirchen, der Rathhäuser, der Wohnhäuser vom Dach bis zum Keller, fürstliche Prunksäle und bürgerliche Gemächer; die Malereien, Stuccaturen und Täfelungen an Wand und Decke; in den Zimmern die Möbel, jedes an seinem Platze und mit den Bewohnern, denen es diente, die Geräte, nicht zur Schau gestellt, sondern in den Händen ihrer Besitzer, so wie sie bei der Arbeit oder bei der Mahlzeit, im Kampfe oder im Spiel, im Freien oder im Hause benutzt wurden. Wie manche Form lernen wir erst hier verstehen. Vor allem brauchen wir auch das Bild der Menschen selber in ihrer Tracht, ihrem Schmuck, ihrer Bewaffnung, unübersehbar mannigfach

nach Geschlecht und Alter, nach Stand und Beruf, nach Jahreszeit und Gelegenheit, nach Stadt und Volk und mit der Mode wechselnd viel schneller als die Zierformen der Geräte. Wer all dieses Material sammeln will, muss zuzugreifen wissen und darf nicht zu ängstlich nach dem Kunstwert des einzelnen Blattes fragen. Denn es sind sehr verschiedene Gattungen von Stichen, die uns diese Anschauung zusammensetzen. Schon die ältesten und die grössten Stecher haben neben ihren Kunstblättern, den Andachtsbildern und Historien, auch Bilder vom Tage verbreitet, merkwürdige Persönlichkeiten, Ereignisse, Örtlichkeiten u. a., von denen das Volk zu wissen beehrte. Sie waren für die damalige Welt das, was uns heute die illustrierten Wochenblätter sind. Bald bildeten sich Specialgebiete heraus, die als solche ihren Mann ernährten. Die Porträts, die Wappen, die Architekturen, die Bilder von Kriegen und Schlachten, von Reisen und fremden Völkern, besonders ergiebig die mancherlei Festlichkeiten, fürstlichen Einzüge, Hochzeiten, Begräbnisse, Feuerwerke, die alle mit heute unerhörtem Aufwande hergerichtet und gern im Bilde festgehalten wurden. Eine eigene Litteratur bildeten die Flugblätter, auf denen Text und Bild vereinigt waren; sie begleiteten in volkstümlicher Derbheit, oft mit scharfer Satire, die Zeitgeschichte, die Sitten und Unsitten, die Trachten und die Modenarrheiten; sie vertreten die politische und unpolitische Karikatur ihrer Zeit. Im 17. Jahrhundert hat es auch unter den Künstlern Specialstecher für diese Sittenbilder gegeben, Callot, Hollar, Bosse. Seit auch die Maler das tägliche Leben schilderten, wuchs der Stoff von Jahrzehnt zu Jahrzehnt; holländische Genrescenen, französische Schäferspiele und galante Abenteuer, englische Karikaturen bilden weitere Gruppen, bis im 19. Jahrhundert die illustrierten Zeitschriften den Kupferstich ablösten.

Man muss alle diese Äusserungen des Lebens ins Auge fassen, um ein volles Bild davon zu gewinnen, was ein Volk oder eine Zeit an sichtbaren Formen, an Kunst im weitesten Sinne geschaffen hat. Der Kunst-

freund sucht dabei nicht nach Kulturgeschichte um des Raren oder Absonderlichen willen, sondern nach den Zeichen der künstlerischen Kultur, dem „Boden, in welchem alles historische und praktische Studium des Kunstgewerbes wurzelt“, wie der Leiter des Hamburgischen Museums gesagt hat, als er in seinem Berichte für das Jahr 1891 die Pflicht, dieses Material zu sammeln, zum ersten Mal klarlegte.

Er hat sein Programm zunächst für die engere Heimat, für Hamburg und seine Umgegend, ins Werk gesetzt, getreu seinem Grundsatz, dass jedes Museum die Kunst der Heimat in jederlei Gestalt zuerst zu pflegen habe. Diese Sammlung von Hamburgensien, die von fachkundiger Seite in diesem Buche besonders gewürdigt wird, giebt ein Beispiel für das, was das Museum auch für die Kunst anderer Orte und Zeiten erstrebt. Das Wissen von der Vergangenheit und die Anregung für die Gegenwart und die Zukunft fließen auch hier untrennbar in einander. Das ist ja das eigentlichste Persönliche im Hamburgischen Museum.

Will man diese künstlerische Kultur als ein Ganzes fassen, so gehören dazu noch weitere Werke der graphischen Kunst, nicht als Bilder, sondern um ihrer selbst willen. Das sind nicht die eigentlichen Kunstblätter, die zu sammeln man den Kupferstichsammlungen der Kunstmuseen überlassen kann, sondern die Fülle der Arbeiten, die für den praktischen Bedarf, für den Tag, für die Gelegenheit entstehen, oft als einzelne ohne künstlerischen Belang, aber als Gruppe, als Ganzes sprechende Belege für das Wollen und Können ihrer Zeit. So lange man derartige Aufgaben nur mittels des Kupferstichs lösen konnte, ist ihre Zahl bescheiden geblieben; doch giebt es auch aus den älteren Jahrhunderten Adresskarten, Geschäftsempfehlungen, Einladungen, Programme u. a. m. Im 19. Jahrhundert sind sie mit der Lithographie und den mechanischen Druckverfahren fast ins Unübersehbare gewachsen.

Zunächst haben die Künstler selber sich freiwillig in den Dienst solcher Gelegenheitskunst gestellt und

haben zu den mancherlei Festen ihrer Künstlervereine Tischkarten und Menus, Einladungen und Liederhefte, Diplome und ähnliches gezeichnet. Die meisten wussten selber die Radiernadel oder die Werkzeuge des Lithographen zu führen und gaben willig ihr Bestes. Was unter den Künstlern gebräuchlich wurde, ward dann auch in sonstigen Vereinen und wohl auch in den Familien geübt. Diese Gelegenheitsblätter hat zuerst das Hamburgische Museum beachtet und systematisch gesammelt. Schon der Jahresbericht für 1890 erzählt davon. Die Sammlung ist die vollständigste ihrer Art.

Weitere Blätter von verwandter Gestalt sind in stetig wachsender Zahl aus dem Geschäftsbedarf entstanden: Adresskarten, Empfehlungen, Packungen, Etiketten, das ganze weite Gebiet der Reklame. Die Wein- und Speisekarten der Wirtshäuser, die Programme für Theater und sonstige Aufführungen, die Einladungen zu Kunstausstellungen gehören dazu. Feierlicher sind die Zunftbriefe und die Diplome, die von den Verdiensten bei Ausstellungen, Scheibenschüssen und ähnlichen Wettbewerben erzählen. Selbst geschmackvolle Wertpapiere können als Dokumente der graphischen Kunst noch honoriert werden, wenn ihr Kurs an der Börse schon auf Null gesunken ist. Alles dieses ist in der Hamburger Sammlung vertreten und wird unablässig weiter ergänzt. Wie dabei das Museum zugleich Sammler und Erzieher ist, das ist seinen Freunden und Landsleuten von den Plakatausstellungen her im Gedächtnis.

Schon 1892 sind die ersten künstlerischen Plakate der Franzosen im Museum vorgeführt worden. Im Jahre darauf folgte eine grosse Ausstellung auch aus anderen Ländern. Eine neue Ausstellung 1896 stellte die Frage nach der „Kunst auf der Strasse“ mitten in die öffentliche Besprechung. Was damit für die Praxis gewonnen war, erwies sich, als man 1898 auch die junge deutsche Kunst, darunter auch Hamburger Schöpfungen, vorführen konnte. Jede dieser Ausstellungen hat zu-

gleich durch Geschenke oder Ankäufe die Sammlungen des Museums bereichert. Die Praktiker und die Kunstfreunde haben sich für die Anregungen dankbar gezeigt und vieles zu dauerndem Besitz gestiftet. So ist auch die Plakatsammlung eine der vollständigsten, die es gibt.

Von dem freieren dekorativen Stil der neuen Plakatkunst beeinflusst, hat endlich die jüngste Buchkunst mancherlei schöne Blätter gezeitigt, Umschläge für Bücher und Zeitschriften, Notentitel, Kalender, die beliebten Exlibris u. a. m.

Wenn die Hamburger Sammlungen diese vielen Dinge umfassen, so gibt dabei doch nicht die Kulturgeschichte, sondern die Kunst den Ausschlag. Und zwar besonders die dekorative Kunst, zu deren Pflege das Gewerbe-Museum berufen ist. Denn die meisten Blätter kann man auch auf die künstlerische Erfindung hin betrachten. Auch in Hamburg werden sie mehr und mehr nach den Künstlern geordnet. Mittels dieser Künstlermappen lässt sich die Entwicklung der dekorativen Kunstformen im 19. Jahrhundert verfolgen, wie an wenigen anderen Stellen. Sie sind für unsere Zeit das, was für die älteren Epochen die Ornamentstiche sind.

Diese älteren Ornamentstiche hat der Leiter des hamburgischen Museums als eine wesentliche Quelle für die Formengeschichte seit dem Mittelalter früh erkannt. Trotz seiner persönlichen Kenntnisse und Neigungen hat er die beschränkten Mittel des Museums nicht für dieses kostspielige Gebiet festlegen wollen, sondern sie auf günstigere Ziele gerichtet. Daher beschränkt sich die Ornamentstichsammlung des Museums auf ausgewählte Proben der wichtigsten Meister und Richtungen.

Dagegen bieten nun die Meistersammlungen des 19. Jahrhunderts eine köstliche Fülle dekorativer Anregung. Am Anfang einige Klassizisten; dann die Romantiker, die lebenswerten Phantasten und Poeten, Schwind und Neureuther in München, Schroedter und seine Genossen in Düsseldorf; in Berlin der Grossmeister auch dieser Gattung, Adolph von Menzel, und

neben ihm im Künstlerverein eine Fülle feinsinniger, launiger Erfinder; in Hamburg selber Soltau, die Speckter u. a. Später auch in der Renaissancebewegung kräftige Talente, Rudolph Seitz, Otto Hupp und Verwandte. Im Zeichen der neuen grossen Kunst treten dann Persönlichkeiten von stärkster dekorativer Anlage, wie Max Klinger, auch in dieses Bereich. Unter den Namen, die den jüngsten Abschnitt unseres Kunstgewerbes kennzeichnen, ist kaum einer, der nicht auch in den graphischen Sammlungen — oft durch eine ganze Reihe von Kästen — vertreten wäre. Es sind überraschend viele Hamburger darunter, der so früh heimgegangene Otto Eckmann, Peter Behrens u. a.; zumeist vom Museum und seinen Sammlungen entscheidend beeinflusst. Um das gedruckte Material zu ergänzen, hat das Museum auch einige Gruppen von Entwürfen angekauft, die Arbeiten der Hamburger Künstlergruppe, die auf eine volkstümliche Zierkunst ausgegangen ist, und die Originalzeichnungen zum „Pan“.

Das wären nur die Deutschen, die in diesen dekorativen Arbeiten, zumal in den eigentlichen Gelegenheitsblättern, in der That den Fremden voranstehen. Aber auch aus dem Ausland wird alles Gute aufmerksam verfolgt und herangeholt, die französischen Lithographen und Karikaturisten, die Serien von Tischkarten der Pariser Künstlerklubs, die englische Buchkunst u. a. m.

Mit allen den Gebieten, die hier nur kurz und unvollständig angedeutet werden konnten, sind die Aufgaben der graphischen Sammlungen noch nicht umschlossen. Wer der Gegenwart dienen will, muss darauf gefasst sein, dass jeder Tag ihm neue Pflichten stellen kann. Ja das Hamburger Museum selber hat dazu beigetragen, der graphischen Kunst neue Wege zu öffnen. Die japanischen Holzschnitte, die es sammelt, haben gerade Hamburger Künstler angeregt, die Technik der Japaner für deutsche Erfindungen zu benutzen, für Blätter, die in der Geschichte der deutschen Graphik und des deutschen Kunstgewerbes zugleich mitzählen. In diesem fruchtbaren Austausch zwischen dem Erwor-

benen und dem Werdenden, dem Erprobten und dem Versuchten, dem Alten und dem Neuen bewährt sich die Jugendfrische des Hamburgischen Museums immer aufs neue. Sie wird auch die graphischen Sammlungen ihren klar und kühn gesteckten Zielen immer weiter zuführen.

PETER JESSEN

DIE DENKMÄLER-INVENTARISATION

DIE Inventarisierung der Altertums- und Kunstdenkmäler im hamburgischen Stadt- und Landgebiete bildet eine neue Abteilung auf dem reichen Arbeitsfelde des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Am Schlusse des von Herrn Direktor Dr. Brinckmann verfassten Jahresberichtes für 1898 ist der Plan für die Inventarisierung und der Zweck derselben ausgesprochen, nachdem vorher auf die mit der Bibliothek des Museums verbundene, jetzt bedeutend vervollständigte Hamburgensien-Sammlung als Vorbereitung zu genannter Arbeit ausführlich hingewiesen ist.

In den Einzelstaaten des Deutschen Reiches hat man schon seit vielen Jahren eine beschreibende Darstellung der Altertums- und Kunstdenkmäler durch die Provinzialbehörden in Angriff genommen und durch zahlreiche Veröffentlichungen in Wort und Bild niedergelegt. Die seit 1899 periodisch erscheinende Zeitschrift „Die Denkmalpflege“ bringt Aufsätze und Mitteilungen über alle die Denkmalpflege oder die Erhaltung einzelner Kunstdenkmäler berührenden Aufgaben, sie bildet eine Sammelstelle für das Studium und die Nutzbarmachung der hier einschlägigen Fragen. „Insbesondere will sie — wie die Schriftleiter Otto Sarrazin und Oskar Hossfeld in ihrem Vorwort zu No. 1 des 1. Jahrganges verkünden — der Allgemeinheit auch Entdeckungen und Erfahrungen technischer und kunstwissenschaftlicher Art vermitteln, die in der Studierstube oder in Ausübung des Pflegeramtes, bei der Aufnahme oder bei der Wiederherstellung von Baudenkmalern durch die Einzelnen gemacht werden. Und nicht zuletzt soll es die Aufgabe der „Denkmalpflege“ sein, da die Stimme zu erheben, wo ein Kunst-

denkmal aus Unkenntnis oder Mangel an Ehrfurcht vor dem Alten in seinem Bestande bedroht ist, wo Neuerungs- oder Gewinnsucht und mangelnder oder irreführender Kunstsinn gegen unersetzliche Hinterlassenschaften vergangener Zeiten zu Felde ziehen.“

Ausser den Einzelregierungen nehmen sich auch archäologische und historische Vereine eifrig der Erhaltung wichtiger Monumente an.

Die vielseitigen Aufgaben bei einer Inventarisierung finden eine eingehende, sachgemässe und von fachmännischer Kenntnis durchdrungene Behandlung in dem Aufsätze von Prof. E. Doležal-Wien über: „Die Photographie und Photogrammetrie im Dienste der Denkmalpflege und das Denkmälerarchiv“ im Archiv für wissenschaftliche Photographie, aus dem auch einige Sätze hier wiederholt sein mögen.

„Zu den Denkmälern rechnet man alle Werke, welche für die Kunst, die Kulturgeschichte oder die nationale Entwicklung eines Volkes von irgend einer Bedeutung sind und die charakteristischen Merkmale der Vergangenheit tragen. Hierzu sind zu rechnen:

1. Werke der kirchlichen und profanen Architektur;
2. die gesamten beweglichen und unbeweglichen Ausstattungsgegenstände dieser Bauten, welche in das Gebiet der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes fallen;

3. Urkunden, Handschriften und Druckwerke.“

In weitestgehendem Sinne führt Doležal die nach genannter Richtung hin anzuwendenden Massregeln aus und erwähnt vorerst die grossartigen Anordnungen, die z. B. Frankreich durch die im Jahre 1837 geschaffene „Commission des monuments historiques“ getroffen hat. Aus der erspriesslichen Thätigkeit dieser Kommission ist besonders hervorzuheben die Herausgabe der „Archives de la commission des monuments historiques, publiées par ordre de son excellence M. Achille Foud, ministre d'état 1853—1872“, eine Publikation in vier Bänden, die der französischen Regierung 400 000 frcs. kostete und in zeichnerischen Monographien, in Detailaufnahmen

mit Rissen, Schnitten und Ansichten ca. 12 000 Denkmäler enthält. Seit dem Jahre 1883 werden auch photographische Aufnahmen der Denkmäler angefertigt, und es sind bis zum Jahre 1899 ungefähr 10 000 solcher Aufnahmen von den wichtigsten Denkmälern in Formaten 30×40 cm hergestellt worden. Die Photogrammetrie wird in Frankreich nicht verwendet.

Unter den im Anfang erwähnten Einzelstaaten, die durch Veröffentlichungen der Inventarisierung eine mehr oder minder ausgedehnte Beachtung schenkten, nimmt Preussen die erste Stelle ein. Schon 1844 hat der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. durch Kabinettsordre das Amt der Konservatoren für die Kunstdenkmäler geschaffen. Alle dahinzielenden Bestrebungen wurden im Jahre 1891 planmässig organisiert und in den einzelnen Provinzen „Kommissionen zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler in der Provinz“ ernannt. Ganz im Dienste der Baudenkmalpflege steht die Königliche Messbildanstalt in Berlin, eine Schöpfung des um die Architektur-Photogrammetrie hochverdienten Geheimen Baurats Dr. A. Meydenbauer, dessen jahrelange Bemühungen von dem damaligen preussischen Kultusminister v. Gossler gewürdigt wurden und im Jahre 1885 zur Gründung der Messbildanstalt führten. Bis zum Jahre 1895 ist ein Grundstock aus ca. 4470 Negativen von 320 Bauwerken für ein preussisches Denkmäler-Archiv entstanden. Seit dieser Zeit hat sich die Zahl der Aufnahmen im Verhältnis stark vermehrt, so dass Ende des Jahres 1899 eine Sammlung von 7000 Original-Negativen auf Spiegelglas im Format 40×40 cm vorhanden war. Die Messbildanstalt verfügt über erhebliche Geldmittel, dem Leiter der Anstalt steht eine Anzahl höchst begabter, photographisch-technisch und wissenschaftlich gebildeter Kräfte zur Seite, die, ausgerüstet mit den eigens in der Anstalt gebauten Messbildinstrumenten, in den Sommermonaten die alten Baudenkmäler auf Grund des Messbildverfahrens jeweils in so viel Aufnahmen herstellen, die notwendig sind, um von dem betreffenden Gebäude nach dem photo-

graphischen Bilde in beliebigem Masstabe eine geometrische Zeichnung auftragen zu können. So sind z. B. durch derartige Zeichnungen nach den Photographien von sachkundiger Hand in der Anstalt rekonstruiert worden: die Dome in Trier, Erfurt, Magdeburg, Freiburg i. Br., Stargard i. P., Verden a. A. u. a., eine Arbeit, die durch Ausmessen und Auftragen der Masse an Ort und Stelle nicht möglich gewesen wäre. Die Wintermonate werden ausserdem zur Herstellung von Kopien nach den Negativen und Vergrößerungen derselben auf Bromsilberpapier verwendet.

Von der Wichtigkeit der Messbildaufnahmen überzeugt, hat die Schweiz im Jahre 1898 das Messbildverfahren offiziell in den Dienst der Denkmalpflege gestellt. Die „Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler“ hat sich dieser Aufgabe angenommen, die von der Bundesregierung mit nicht unbedeutenden Mitteln gefördert wird.

In Österreich wurde im Jahre 1850 die k. k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler in Wien ins Leben gerufen, im Jahre 1873 zweckentsprechend ausgestaltet und durch das Regulativ vom Jahre 1895 dem Geiste der Zeit angepasst. Die Bedeutung der Photographie für die Abbildung von Altertümern und Kunstwerken der Monarchie wurde allseitig erkannt und auch mehrere photogrammetrische Probeaufnahmen durchgeführt. In nicht zu ferner Zeit wird aber auch in der österreichischen Monarchie das Messbildverfahren offiziell als Hilfsmittel zur Erhaltung und Festlegung der heimischen Denkmäler herangezogen werden.

Mit den Inventarisierungsarbeiten im hamburgischen Stadt- und Landgebiete, die dem Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe unterstellt sind, wurde im Jahre 1898 begonnen, nachdem auf Antrag des Museums vom Senat und vom Bürgerausschuss im August 1898 Mk. 1000 zur Anschaffung eines photographischen Apparates nebst Zubehör ausserordentlich bewilligt wurden. Die Durchführung dieser Arbeiten wurde vom Direktor

dem Verfasser dieses Aufsatzes, Assistenten am Museum für Kunst und Gewerbe, übertragen.

Das nächste Ziel musste sein: die photographisch bildliche Festlegung der im hamburgischen Gebiete noch befindlichen Altertums- und Kunstdenkmäler. Dank der zeichnerischen Begabung und des eifrigen Studiums an der Hand einer reichhaltigen Fachliteratur, wie nicht minder durch den angebahnten brieflichen und mündlichen Verkehr mit Autoritäten in der photographischen Wissenschaft war es dem Verfasser möglich, in verhältnismässig kurzer Zeit sehr zufriedenstellende Erfolge aufzuweisen.

Der Anfang wurde gemacht mit den Aufnahmen der silbernen Gefässe und Geräte in den hiesigen Stadtkirchen und im darauffolgenden Jahre — 1899 — nahezu beendet. Das silberne Inventar der Grossen Michaeliskirche, der Nikolaikirche, der Katharinenkirche, der Kirche zu Eppendorf, der Dreifaltigkeitskirche in Hamm ist in Einzel- und vielen Detailaufnahmen festgelegt, und es ist nur noch das silberne Inventar der Petrikerche und Jakobikirche zu berücksichtigen. Eine kurze Beschreibung der einzelnen Gegenstände ist den Aufnahmen beigegeben, Masse und Gewicht vermerkt. Als schätzenswert erwies sich die vom Verfasser zuerst angewandte photographische Darstellung der Silberstempel in genau doppelter (linearer) Grösse, wodurch die oft undeutlichen kleinen Formen der Beschau- und Meisterzeichen dem gewissenhaften Studium unzweifelhaft nähergerückt werden. Die silbernen Gefässe und Geräte der Landkirchen harren noch der Bearbeitung.

Bei den Innen- und Aussenaufnahmen der Bauwerke sind auch die architektonischen Details von grösster Bedeutung, und es muss daher bei allen Aufnahmen der kirchlichen wie bürgerlichen Gebäude der Grundsatz vorherrschen, lieber einige Platten mehr zu verwenden; denn die genauesten schriftlichen Aufzeichnungen können ein fehlendes Bild nie ersetzen. Dieser Gedanke lag auch zu Grunde bei den Aufnahmen der Kirche in Allermöhe im Mai 1900. Zwecks Wiederherstellung

der baufälligen Kirche wurde fast unmittelbar nach Vollendung der Aufnahmen das gesamte künstlerische Inventar, mit Ausnahme des geschnitzten Altars, in dem mit Stroh gedeckten Pastoratsgebäude aufgestapelt; Ende Juni desselben Jahres ist das Pastorat mit allem Inhalt ein Raub der Flammen geworden. Nur noch jene durch das Museum hergestellten 16 photographischen Aufnahmen und eine in Aquarelltechnik — ebenfalls im Auftrage des Museums — gemalte Innenansicht des hiesigen Malers H. Haase geben von dem ursprünglichen Aussehen der reizvollen alten Landkirche Kenntnis.

Es möge bei dieser Gelegenheit Erwähnung finden, dass auch sonst der Farbenreichtum einiger Kirchen, ferner der Innenräume und Aussenseiten der Bauernhäuser in den Vierlanden auf Veranlassung des Herrn Direktor Dr. Brinckmann im Auftrage des Museums von H. Haase in zahlreichen, geschickt aufgefassten Aquarellen getreu wiedergegeben ist. Diese Bilder sind der Hamburgensien-Sammlung eingereiht.

Von den übrigen Landkirchen wurden zunächst die Kirchen in Vierlanden berücksichtigt und unter diesen ausführlich die Kirche zu Kirchwärd mit 20 Aufnahmen, darunter auch die Messing-Kronleuchter und die alten Ölgemälde. Die drei anderen Kirchen in Curslack, Neuengamme und Altengamme sind zwar jeweils durch mehrere Aufnahmen schon vertreten, aber dem reichen künstlerischen Inhalt entsprechend noch lange nicht in genügender Anzahl von Negativen. Von den Stadtkirchen ist in mehreren (15) Aufnahmen das Innere der Katharinenkirche photographiert, zugleich mit den an den Wänden oder Pfeilern befestigten Epitaphien; die Aufnahmen der vielen Ölbilder und anderer Schauegegenstände, sowie die Aussenarchitektur dieser unserer ältesten Kirche mussten noch unterbleiben. Von der herrlichen Grossen Michaeliskirche haben wir nur drei Innenaufnahmen und von der Dreifaltigkeitskirche in Hamm auch nur wenige Architekturbilder.

Gehen wir zu den bürgerlichen Gebäuden über, so

sind wenigstens alle seiner Zeit durch den Zollanschluss und die in der jüngsten Zeit durch das grosse Sanierungsprojekt zum Abbruch bestimmten alten Häuser durch vortreffliche, von einem hiesigen Fachphotographen hergestellte Aufnahmen im Bilde vorhanden und der Hamburgensien-Sammlung des Museums eingereiht. Soweit wir von dem bevorstehenden Abbruch eines in Frage kommenden Gebäudes Mitteilung erhalten, wird dasselbe vom Museum aus photographiert, wie z. B. die schöne Fassade Grosse Reichenstrasse 31 (jetzt Afrikahaus). Eine besondere photographische Beachtung fanden unsererseits in diesem Sommer die Bauernhäuser in Vierlanden. Ganz planmässig wurde bei diesen Aufnahmen im Monat Juni vorgegangen, so dass jetzt alle typischen, auf Kunstformen Anspruch erhebenden Bauernhäuser in Neuengamme und Curslack, oft durch mehrere Aufnahmen von einem Gebäude, im Bilde verewigt sind. Der eigenartige Charakter der Landschaft, also das Bauernhaus mit seiner Umgebung, fand gleichzeitig die gebührende Berücksichtigung.

Bestimmend für alle seitherigen Aufnahmen, in der Plattengrösse 18×24 cm, war die getreue Wiedergabe des Originals durch Erreichung eines Negativs von grösster Schärfe, die für eine Vergrösserung auf Bromsilberpapier nötig ist; denn nur in solchen Vergrösserungen wird das anzulegende Bilderinventar (Denkmälerarchiv) einstens nutzbringend und dauernd haltbar verwertet werden können. Auf malerische Wirkung allein durfte keine Rücksicht genommen werden; wo sich jedoch eine solche mit dem beabsichtigten Zweck vereinigen liess, strebte Verfasser auch dieses Ziel an, getreu seinem Programm: „ein tadelloses, in den Schatten reichlich belichtetes Negativ zu schaffen“. Mit Hilfe der vielen neuzeitigen Errungenschaften auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Photographie und gestützt auf die vielseitigsten praktischen Erfahrungen, können wir jetzt getrost an schwierigste Aufgaben sicher herantreten, die auf gewöhnlichem photographischen Wege sonst nicht zu lösen sind.

Bei einem mehrtägigen Besuch in der Königl. Messbildanstalt in Berlin konnte Verfasser durch das bereitwillige Entgegenkommen der dortigen Herren das Messbildverfahren (Photogrammetrie) studieren. Von einigen Bauernhäusern in Vierlanden wurden mit unserer Reisekamera Aufnahmen zu Messbildzwecken versucht, indem die Stand- und Richtpunkte auf dem Papier festgelegt sind, um, soweit möglich, eine spätere geometrische Darstellung in beliebigem Massstabe auftragen zu können.

Das Wesen des Messbildverfahrens beruht nämlich in dem mathematisch genau centrierten optischen Mittelpunkt, durch den mit Hilfe von Marken am Plattenrande die Vertikale und Horizontale im Bilde gezogen werden und von hier aus das Abgreifen der Masse aus dem photographischen Bilde, unter Beobachtung der genauen Brennweite des jeweiligen Objektivs, nunmehr wiederum in mathematischer Genauigkeit gestatten. Wenn viele horizontale Linien im Bilde sind, kann nach den bekannten perspektivischen Gesetzen der Fluchtpunkt bei jeder Photographie leicht gefunden werden, vorausgesetzt, dass die Reisekamera bei der Aufnahme genau in der Wasserwage stand. Sind aber bei dem aufzunehmenden Objekt keine durchgehenden Horizontalen vorhanden, so genügt eine gewöhnliche Kamera zum Zweck eines Messbildes nicht mehr. Hierzu bedarf es eines Apparates, der nur aus Metall gebaut und so justiert ist, dass der einmal festgelegte optische Mittelpunkt bei den Aufnahmen niemals die geringste Veränderung erleidet; selbst eine Verschiebung der lichtempfindlichen Platte von dem Bruchteil eines Millimeters aus der optischen Axe würde schon die Aufnahme für Messbildzwecke unzuverlässig gestalten.

Das hamburgische Gebiet hat nicht viele alte monumentale Baudenkmäler; aber selbst die wenigen, wie die Grosse Michaeliskirche und Katharinenkirche, würden Messbildaufnahmen verdienen. Die Kosten eines derartigen Apparates sind nicht unerschwinglich, und es wäre zu wünschen, dass die photographischen Erfolge des Museums sich auch in den Dienst der Photogram-

metrie stellen dürften, um das Vollkommenste bei der Inventarisierung zu geben. Eine Denkmalpflege im vollen Sinne des Wortes würden solche Aufnahmen sein.

Wie wertvoll wären jetzt photogrammetrische Aufnahmen von einigen der hervorragendsten, nun vom Erdboden verschwundenen hamburgischen Patrizierhäuser! Ein wie dankbares Material hätten Messbildaufnahmen zu den Wiederherstellungsplänen des Bergedorfer Schlosses gegeben! In diesen und ähnlichen Fällen erweist sich ein Messbildinstrument immer lohnend.

Wir haben gehört, wie energisch in anderen Staaten die Inventarisierungs-Arbeiten mit allen verfügbaren Mitteln gefördert werden, wie weit in Hamburg die Arbeiten gediehen sind und welchen wichtigen Faktor die Photographie hierbei ausübt. Das uns bevorstehende Arbeitspensum ist noch sehr gross; denn abgesehen von den Altertums- und Kunstdenkmalern des Stadtgebietes ist dem Landgebiete bis auf die Bezirke Neuengammecurslack noch wenig Augenmerk zu teil geworden, wie auch namentlich den eigenartigen Landhäusern in unserem Billwärder a. d. Bille.

In Anbetracht der grossen Feuergefährlichkeit der Kirchen und Wohnhäuser des Landgebietes dürfte es gewiss wünschenswert erscheinen, die Arbeiten mehr als seither zu beschleunigen und ohne Unterbrechung durchzuführen. Die schweren Gewitter räumen durch Blitzschlag mächtig auf, ausserdem sorgt die Umbauwut in erschreckender Weise für Vernichtung der alten Bauernhäuser.

So wertvoll auch das bildliche resp. photographische Material ist, ebenso notwendig ist der beschreibende Teil, der gleichzeitig mit den photographischen Aufnahmen an Ort und Stelle niederzuschreiben ist, wie: die allgemeine Lage eines Gebäudes, farbige Bemalungen, die daran befindlichen Inschriften, alle auf das Gebäude resp. auf dessen früheren Zustand sich beziehenden Notizen, Hausmarken, Urkunden u. s. f. Bild und Wort müssen Hand in Hand arbeiten. Auf diesem Wege

wird die notwendige Inventarisierung in einer Weise bewirkt, wie sie eingehender und lehrreicher nicht zu erreichen ist. Sind von den charakteristischen Gebäuden noch dazu die Schnitte, Grund- und Aufrisse aufgetragen, dann ist das ganze Material zu einer dereinstigen Veröffentlichung der Altertums- und Kunstdenkmäler im hamburgischen Stadt- und Landgebiete druckfertig.

Herr Direktor Dr. Brinckmann schliesst seinen im Anfang erwähnten Bericht mit den Worten: „Der Gedanke, der ganz allgemein der Inventarisierung der Denkmäler zu Grunde liegt, ist die Herbeiführung und Beobachtung von Vorschriften zur Sicherung des öffentlichen Kunsterbes“, denen der Unterzeichnete noch hinzufügen möchte: „und als weitere schöne Aufgabe, den Sinn für heimatliche Kunst in den Schulen durch Überlassung der vergrösserten Bilder wieder zu wecken.“

WILHELM WEIMAR

DER VERBAND VON MUSEUMS-BEAMTEN ZUR ABWEHR VON FÄLSCHUNGEN

EINLEITUNG. Eine der letzten Schöpfungen unseres Brinckmann, aber nicht seine unbedeutendste, ist die von ihm gegründete Vereinigung von Leitern öffentlicher Altertums- und Kunstgewerbe-Museen.

An dieser Stelle über das Fälscherwesen viele Worte zu verlieren, wäre unnütz; auch fehlt es in dem Rahmen einer Festschrift an Raum dazu. Das Nachahmen von Kunstwerken in betrügerischer Absicht ist wohl so alt, wie das Sammeln von solchen. Während es sich aber in früheren Zeiten meist um vereinzelte Fälle von Raritätenschwindel handelte, ist die Gegenwart Zeuge einer unglaublichen Entwicklung und Gefährlichkeit dieses dunkeln Geschäftszweiges. Kein Land, keine Kategorie von Antiquitäten, keine Gruppe von Käufern bleibt mehr von der Invasion der Fälscher und ihrer Helfershelfer verschont. Überall, in den Wohnräumen der Reichen, wie in den zahlreichen, über die ganze Welt zerstreuten Privatsammlungen, machen sich Falsifikate breit, welche von den Eigentümern als echte Altsachen, und zwar meistens um schweres Geld, erworben wurden. Kein Museum ist frei davon; in einzelnen wimmelt es geradezu von himmelschreienden Falsifikaten. Solange bloss Privatleute diesen betrügerischen Manipulationen zum Opfer fielen, fehlte die Veranlassung zu öffentlichem Aufsehen; allein der gewaltige Aufschwung des Museumswesens in den letzten fünfzig Jahren hat zu einer so

empfindlichen Vergeudung von Staatsgeldern durch den Ankauf wertloser Fälschungen geführt, dass ein Einschreiten von kompetenter Seite gegen den Fälscherunfug schliesslich zur Notwendigkeit wurde.

Die Kunde von der im Herbst 1898 erfolgten Konstituierung eines Anti-Fälscher-Vereins, welcher nach aussen in ein geheimnisvolles Gewand gehüllt erschien, konnte nicht verfehlen, in zwei entgegengesetzten Lagern von Beteiligten Aufsehen zu erregen; einerseits bei den amtlich bestellten Käufern von Altertümern, den Vorstehern öffentlicher Sammlungen; anderseits bei den gewerbmässigen Verkäufern solcher Gegenstände, also in der Händlerwelt. Das Interesse an der Sache ergriff aber bald auch weitere Kreise und zwar nicht nur die internationale Gemeinde der Privatsammler, sondern die weit grössere Anzahl von Leuten, welche aus irgend einem Grunde lieben, sich mit alten Kunstwerken zu umgeben. Gerade aus diesen Kreisen, deren Einfluss auf den Kunstmarkt ein ausschlaggebender ist, wurde in den letzten Jahren öfters der Wunsch laut, etwas Genaueres über die Organisation, die Ziele und Erfolge des Verbandes zu erfahren. Die Jubiläumsfeier seines Gründers erschien als der richtige Anlass dazu, unter gewissen Reserven mit einem kurzen Bericht über den Verband vor die Öffentlichkeit zu treten, und die Arbeit wurde mir, als dem Mit-Initianten und Sekundanten Brinckmanns, übertragen. Die Aufgabe hat ihre Schwierigkeiten. Zwar ist unser Verband kein Geheimbund, allein einzelne Seiten seiner Thätigkeit eignen sich nicht gerade zu einer öffentlichen Besprechung. Zu weit gehende Erwartungen von sensationellen Enthüllungen können deshalb hier nicht befriedigt werden; die Leser werden sich mit einem Buche zu begnügen haben, in welchem einzelne Kapitel versiegelt bleiben müssen. Weitere Belehrung ist übrigens für die Wissensdurstigen leicht zu finden, indem die Litteratur über das Fälschertum (le truquage, wie es die Franzosen nennen) seit einigen Jahren stark angeschwollen ist und zwar aus berufenen sowohl, als aus unberufenen Federn. Von

Mitgliedern unseres Museenverbandes haben die Herren Bode, Brinckmann, Furtwängler, Lessing und andere über diesen Gegenstand geschrieben.

* * *

VORGESCHICHTE. Anfangs November 1894 fand in Berlin die Versteigerung der Sammlung Lewy statt, der ich beiwohnte, um ein zürcherisches Glasgemälde von 1534 für das schweizerische Landesmuseum zu ersteigern. Unter dem gastfreundlichen Dache unseres Kollegen Julius Lessing machte ich damals die Bekanntschaft Brinckmanns, und da ich gespannt war, sein kunstgewerbliches Museum zu sehen, erbat ich die Erlaubnis, ihn tags darauf nach Hamburg zurückzubegleiten. Die Unterhaltung in dem Abendschnellzug Berlin-Hamburg vom 8. November 1894 drehte sich selbstverständlich um Berufsfragen, wobei wir auch auf das fesselnde Thema der Fälschereien kamen. Brinckmann teilte mir dabei mit, dass er schon seit mehreren Jahren mit dem Gedanken umgehe, einige Kollegen zusammenzurufen, um mit ihnen Mittel und Wege zu beraten, wie man dem immer gefährlicher werdenden Treiben der Fälscher entgentreten könnte. Brinckmanns Anfrage, ob ich wohl bereit wäre, mitzumachen, bejahte ich ohne Zögern, indem ich beifügte, dass es mir geradezu eine Pflicht der Museumsdirektoren zu sein scheine, ihre Anstalten mit allen Mitteln gegen betrügerische Manöver jeder Art zu schützen. Im weiteren Verlaufe der Unterhaltung erzählte Brinckmann mir von einem besonders frechen Betrug, welcher kürzlich an einem Kollegen begangen worden sei. Es handelte sich um den Verkauf eines silbernen Sperbers, angeblich einer Arbeit des 16. Jahrhunderts, welche das Beschauzeichen einer ostdeutschen Stadt trug, und von der Brinckmann erklärte, sie müsse eine Nachahmung eines altägyptischen Modells sein. Ich hörte Brinckmann mit atemloser Spannung an, ohne ihn zu unterbrechen. Als er seine Mitteilung beendet hatte, erklärte ich ihm, ich selbst sei die unschuldige Ursache dieser Fälschung,

indem ich das Original dazu, den ägyptischen Bronzesperber, geliefert habe! Das Erstaunen war nun auf Brinckmanns Seite. Ich erzählte ihm den Vorgang, der sich folgendermassen abspielte: Zu Anfang der achtziger Jahre besuchte ich in Marseille einen Freund, der Sammler ist. Bei unseren Gängen auf der Suche nach Altertümern kamen wir unter anderem zu der Witwe eines ehemaligen französischen Beamten im Dienste des Khedive von Ägypten, Clot Bey, welche noch einige altägyptische Gegenstände aus dem Nachlass ihres Mannes besass. Aus Rücksicht auf die bedrängte Lage der Frau übernahm ich zwei bronzene Tierfiguren, eine Katze und einen Sperber, obgleich ich weder vorher ägyptische Altertümer gekauft hatte, noch seitdem solche erwarb. Die beiden Bronzen standen mehrere Jahre unter anderen Nippsachen in meinem Esszimmer, wo sie eines Tages von einem mir bekannten Händler gesehen wurden. Auf seinen besonderen Wunsch trat ich ihm den Sperber ab, nicht ohne mich darüber zu verwundern, was der Mann mit diesem ägyptischen Objekte, das so gar nicht in den Rahmen seines Antiquitätenlagers passte, anfangen wolle. Einige Zeit nachher sagte mir der Händler, er habe den Sperber in Silber nachahmen lassen, und er sehe „famos“ aus, genau wie eine mittelalterliche, streng stilisierte Figur!

Durch meine Mitteilung war die Frage der Echtheit oder Unechtheit des silbernen Sperbers natürlich endgültig erledigt. (Das Stück wurde später dem Verkäufer zurückgegeben.) Auf uns beide machte diese Enthüllung einen starken Eindruck, namentlich auch, weil an einem konkreten Beispiel der Wert persönlichen Meinungs-austausches unter Berufsgenossen schlagend bewiesen worden war. Während meines kurzen Aufenthaltes in Hamburg kamen wir wiederholt auf das Thema von gemeinsamen Schritten gegen die Fälscher zurück und beschlossen, bei der ersten Gelegenheit die Initiative dazu zu ergreifen.

Mit der Ausführung unseres Planes sollte es aber noch seine gute Weile haben. Freund Brinckmann

steckte, wie immer, bis über die Ohren in seinen vielseitigen Geschäften, und ich selbst stand in der Bauperiode des Landesmuseums und war zudem durch die beständigen Reisen zur Vervollständigung unserer noch sehr lückenhaften Sammlungen stark in Anspruch genommen.

Brinckmann liess aber die Sache nicht ruhen. In unserer Korrespondenz und bei gelegentlichen persönlichen Begegnungen in Paris, Zürich etc. kam er wiederholt darauf zurück. Beinahe zwei Jahre nach unserer ersten Besprechung, unterm 21. September 1896, schrieb er mir aus Hamburg: „Haben Sie noch Lust, mit mir sich in Sachen der Fälscher zu verschwören? Eine schreckliche, systematische Fälschung, der viele Museen und Sammler zum Opfer gefallen sind, macht die Sache höchst aktuell (gemeint waren die gefälschten Bucheinbände etc. von Siena). Sagen Sie ja, so schicke ich Ihnen meine Vorarbeiten ohne Verzug“. Ich antwortete Brinckmann umgehend, dass ich meine Ansicht über die Pest der Fälscherbände keineswegs geändert habe und einer Vereinigung dagegen sofort beitreten würde; es sei mir aber vor der Eröffnung des Landesmuseums unmöglich, mich an Versammlungen oder sonst thätig zu beteiligen. Später dagegen werde ich ihm meine Erfahrung und meine Feder mit Freuden zur Verfügung stellen. Am 20. Oktober schrieb Brinckmann zurück: „Also nach Eröffnung Ihres Museums wollen wir den Bund der h. Feme gegen die Fälscherbände stiften! Könnten wir das erste Zusammentreffen der Verschworenen nicht an Ihre Eröffnungsfeier knüpfen? Oder wollen wir an einem anderen Orte uns begegnen, wo mehr Demonstrationsmaterial ist, als zum Glück bei Ihnen sich findet? Inzwischen sammle ich sichere Dokumente zur Geschichte der Fälschungen. Es schadet auch nichts, wenn wir geheimnisvolle Andeutungen ausgehen lassen über etwas, das in Vorbereitung. Je mehr ich vordringe, desto mehr häufen sich die Beispiele, dass selbst anerkannt brave Händler schwanken, wenn sie gutgläubig ein falsches Stück als

echt verkauft haben und ihnen dann erklärt wird, es sei falsch. Ein solcher Händler, der wissentlich nicht betrügt, bat mich unlängst, zwei Sammler, die falsche Sieneser Bucheinbände von ihm erworben hatten, nicht zu desillusionieren — wenigstens nicht sofort!“

In meiner Antwort an Brinckmann gab ich zu, dass es die höchste Zeit sei, gegen die Fälscher persönlich einzuschreiten, indem ich erklärte, der Umstand, dass ich persönlich vor der Eröffnung des Museums wenig werde thun können, sollte die Kollegen nicht abhalten, voranzugehen. Ich fügte bei, dass meiner Ansicht nach ein bloss schriftlicher Gedankenaustausch kaum genügend wäre, man vielmehr Gelegenheit haben sollte, sich mündlich eingehend und offen zusammen auszusprechen. Für eine solche Zusammenkunft mit einigen deutschen Kollegen sei ich nach Neujahr 1897 jederzeit und an irgend einem Orte zu haben. Vorher sei es mir mit dem besten Willen nicht möglich, viel in der Sache zu thun.

Die Eröffnung des Landesmuseums in Zürich fand im Juni 1898 statt, bei welcher Gelegenheit Brinckmann mit den Kollegen von auswärts, welche zur Feier eingeladen waren, über seinen Plan Rücksprache nahm. Seine Anregungen fielen auf fruchtbaren Boden, und schon einen Monat später sandte mir Brinckmann seine Vorschläge nach London, wo ich damals weilte. Ein von ihm aufgesetztes und von mir mitunterzeichnetes Einladungsschreiben wurde im August 1898 an eine Anzahl Museums-Direktoren verschickt. In dem mit „Vertraulich“ bezeichneten Dokument war der Zweck des zukünftigen Verbandes in folgenden Worten niedergelegt: „Erfahrungen, die wir Unterzeichneten und wohl alle unsere Berufsgenossen gemacht haben, führen uns zu dem Vorschlag eines ständigen Verbandes der leitenden Beamten öffentlicher Sammlungen zum Zwecke wechselseitiger Belehrung über alte und neue Fälschungen und über unlauteres Geschäftsgebahren im Bereiche ihres Sammelgebietes“. Der Entwurf zu den Satzungen, welche Brinckmann in seiner „kurzen Sommerfrische

am Titisee entworfen und mir zur Prüfung unterbreitet hatte, war dem Schreiben beigelegt. Einige Schwierigkeiten bereitete die Auswahl der Kollegen, welche begrüsst werden sollten und von denen wir vorläufig 40 in Aussicht genommen hatten; es konnte sich selbstverständlich in diesem Stadium bloss um solche handeln, die entweder Brinckmann oder mir persönlich bekannt waren. Vor der Hand beschlossen wir auch, die Einladung auf die Länder germanischer Rasse zu beschränken.

* * *

DIE GRÜNDUNG DES VERBANDES. Am 1. Oktober 1898 versammelten sich in dem gemütlichen alten Rendsburger Zimmer des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg 14 von den 25 Museumsdirektoren, welche auf Grundlage der provisorischen Satzungen ihren Beitritt zu dem Verbande erklärt hatten.

Zum ersten Vorsitzenden wurde Brinckmann, zum zweiten Angst gewählt. Brinckmann hielt darauf das Generalreferat, indem er in meisterhafter Weise einen Überblick über das weite Gebiet der Fälschungen gab und die Notwendigkeit einer gemeinsamen, energischen Abwehr nachwies. In der sich daran knüpfenden Diskussion spiegelten sich die Bedenken und Befürchtungen wieder, welche ausserhalb schon in den vorbereitenden Stadien gegen Brinckmanns Plan geäussert worden waren. Einzelne der ursprünglich zum Beitritt eingeladenen Kollegen mochten eine zu genaue Kritik ihrer früheren Einkäufe befürchten, wobei sie nicht bedachten, dass wir alle Sünder sind, und dass die gegen die Öffentlichkeit geschützte Aussprache im vertrauten Kreise von Fachgenossen beruhigend und ausgleichend wirken muss. Andere schienen in dem Verband ein Werkzeug des Angriffes gegen die Altertumshändler zu erblicken, das schliesslich mehr schaden als nützen dürfte. Dem konnte entgegengehalten werden, dass keinerlei Absicht bestehe, den legitimen Handel in

irgend welcher Weise einschränken oder gar schädigen zu wollen; dass im Gegenteil in dieser Sache die Interessen der Museums-Direktoren Hand in Hand gingen mit denen aller ehrlichen Händler.

Die Satzungen des Verbandes wurden unverändert angenommen. Ihre beiden ersten Artikel lauten: „Der Verband bezweckt die wechselseitige Belehrung seiner Mitglieder über alte und neue Fälschungen von kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Altertümern und Kunstwerken, mit Ausschluss der Gemälde, sowie die Abwehr unlauteren Geschäftsgebahrens im Handel mit Altertümern. Die Mitgliedschaft des Verbandes kann nur erworben werden von den Leitern öffentlicher Sammlungen und den zur Vertretung dieser Leiter befugten wissenschaftlichen Assistenten“. Hierauf folgen die Vorschriften über die Aufnahme und den Ausschluss von Mitgliedern, über die Anzeigepflicht bei der Entdeckung neuer, wichtiger Fälschungen und die Verwendung solcher Mitteilungen; Bestimmungen betreffend die Jahreszusammenkünfte, die Verteilung der Kosten, etc. In einer Beziehung darf die Organisation des Verbandes, wie er in den knappen Satzungen niedergelegt ist, als ein Unikum betrachtet werden. Der Verband besitzt keinen Vorstand, bloss einen Vorort, der jedes Jahr gewechselt werden kann; er hat auch keinen Präsidenten oder Vicepräsidenten, sondern bloss einen für jede Tagung neu gewählten Vorsitzenden, kurz, er ist frei von jedem schablonenhaften oder bürokratischen Apparat, wie dies übrigens von dem Verfasser der Satzungen, einem Sohne der freien Hansestadt Hamburg und seinem Mitarbeiter, einem Schweizer, kaum anders zu erwarten war.

Sollten einzelne Teilnehmer dieser ersten Versammlung anfangs noch irgend welche geheime Zweifel an der Nützlichkeit des Verbandes gehegt haben, so wären die Verhandlungen geeignet gewesen, dieselben gründlich zu zerstreuen. Trotzdem die Vorbereitungen aus Mangel an Erfahrung noch nicht so sorgfältig hatten getroffen werden können, wie es für die folgenden Jahres-

zusammenkünfte der Fall war, zeigte sich eine erstaunliche Fülle von Material. Ad. Furtwängler gab einen Überblick über das Gesamtgebiet der Fälschungen antiker Kunstgegenstände (seitdem unter dem Titel: „Neuere Fälschungen von Antiken“ im Druck erschienen), H. Gröbbels legte Gegenstände aus dem Museum in Sigmaringen vor, welche falsch, aber in dem Hefner-Alteneckschen Werk über diese Sammlung noch als alt beschrieben sind, und v. Ubisch zeigte unechte Waffen aus der Kgl. Zeughaus-Sammlung in Berlin. Lessing berichtete über die in Siena angefertigten Buchdeckel, indem er, gestützt auf einen Augenschein an Ort und Stelle, eine eingehende Darstellung der Entstehung dieser geschickten Fälschungen gab, mit denen zahlreiche gewiegte Privatsammler und erfahrene Museums-Direktoren betrogen worden sind. Kürzere Mitteilungen, teils mit, teils ohne Vorweisungen, wurden von verschiedenen Kollegen über Buchsschnitzereien, Solenhofer Reliefs, böhmische Gläser, Silbergeschirr mit falschen Stempeln, italienische Niellen u. a. m. gemacht. Besonders interessant waren die Belehrungen des an Erfahrungen reichen Vorsitzenden, der, anknüpfend an eine im Museum nur für die Teilnehmer veranstaltete Ausstellung von keramischen Fälschungen aus hamburgischem Privatbesitz oder von auswärts, die stark verbreiteten Produkte der Samsonschen Werkstätten in Paris beleuchtete, ferner einige echte und gefälschte Aquamanilen, sowie nachträglich dekorierte alte Bucheinbände vorwies. Selbst für solche Kollegen, welche sich jahraus, jahrein im Antiquitätenmarkt zu bewegen haben und dadurch im Laufe der Zeit recht skeptisch geworden sind, bildete der bei dieser ersten Gelegenheit zu offener Aussprache gebotene Einblick in den Abgrund von Fälschereien, welcher den unvorsichtigen Käufer auf allen Seiten bedroht, eine Überraschung. Es war denn auch keiner unter uns, der nicht mit dem lebhaftesten Gefühl der Dankbarkeit von Hamburg geschieden wäre.

* * *

DIE ENTWICKLUNG DES VERBANDES. Die zweite Jahresversammlung fand in den Tagen des 6. bis 8. Oktober 1899 in dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich statt. Den Vorsitz führte H. Angst. Der Verband hatte inzwischen einen erfreulichen Zuwachs von Mitgliedern erhalten, indem sein Bestand bei der Tagung in Zürich sich auf 40 belief, von denen 17 anwesend waren. Ein reiches Material, auch von auswärts, lag vor, Fälschungen der verschiedensten Art und echte Stücke als Vergleichsmaterial. Das Hauptreferat hielt Angst über Fälschungen schweizerischer Altertümer, womit der Anfang zu einer Reihe von Vorträgen gemacht wurde, die sich in Zukunft mit den Fälschungen der lokalen Altertümer des jeweiligen Sitzungsortes oder Distriktes zu befassen haben. Für das zukünftige Arbeitsfeld wurden auf Brinckmanns Antrag zwei wichtige Beschlüsse gefasst. Erstens, dass durch unsere „Mitteilungen“ aufgeräumt werden solle unter den vielen, in der Fachliteratur als echte Altsachen besprochenen und abgebildeten Fälschungen, wobei dieser Reinigungsprozess auch auf die alten und neuen Sammlungs- und Auktionskataloge, besonders die illustrierten Ausgaben solcher, auszudehnen sei. Zweitens, dass das in Gemässheit eines Beschlusses in Hamburg angelegte photographische Repertorium von Falschsachen systematisch vermehrt werden solle, in der Meinung, dass den Mitgliedern gegen Ersatz der Auslagen Abdrücke zur Verfügung stehen.

Die dritte Versammlung wurde am 29. bis 31. Oktober 1900 in dem neuen Kunstgewerbemuseum in Köln abgehalten und zahlreich besucht. Die beiden Hauptvorträge waren wieder lokaler Natur, indem v. Falke über die niederrheinischen Holzschnitzereien und Aldenhoven über den Kölner Kunsthandel sprachen. Andere lehrreiche Mitteilungen erfolgten von dem Vorsitzenden und manchen Mitgliedern. Verschiedene Kollegen hatten zweifelhafte Gegenstände aus ihren Museen mitgebracht, um sie vorzuweisen und auf ihre Echtheit prüfen zu lassen. Bezüglich der Wahl neuer Mitglieder wurden in Köln

einige Beschlüsse gefasst, die bezwecken, den Kreis nicht zu gross werden zu lassen, indem sonst die bisherige wohlthuende Intimität zerstört und der Verband selbst „unmanageable“ würde, auch in Bezug auf die notwendige Wahrung der Diskretion.

Im vergangenen Jahr tagte der Verein in London vom 1. bis 5. Oktober im Burlington House, dem Sitze der Society of Antiquaries of London, welche uns ihre behaglichen Räume gütigst zur Verfügung gestellt hatte. Den Vorsitz führte Brinckmann. Er eröffnete die Reihe der Berichte, indem er auf der Grundlage eines durch einen distinguierten Privatsammler in London eingereichten Manuskriptes 22 vorliegende gefälschte Bux- und Kehlheimer Stein-Medaillons, sowie 8 Abgüsse von solchen besprach. Die Quelle aller dieser Fälschungen wurde genannt. Einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Fälschungen lieferte Lessing, indem er nachwies, dass moderne Nachbildungen mittelalterlicher Stoffe für liturgische Zwecke nach stattgehabter Abnützung durch den Gebrauch als echte alte Gewebe in den Handel gelangen.

Während der Tagung in London fand auch eine erste Besprechung über die Ringbildung der Händler bei Versteigerungen (Kippe, franz. Revision) statt, welche zu dem Kapitel unlauteren Geschäftsgebahrens gehört und voraussichtlich noch zu weiteren Erörterungen im Schosse des Verbandes führen wird.

Am vierten Sitzungstage wurde mit dem Referat Brinckmanns über den Schutz der Sammlungsgegenstände ein neues Verhandlungsgebiet für unseren Verband betreten. Lessing hatte dieses Thema schon in der konstituierenden Versammlung in Hamburg berührt, und es liegt auf der Hand, dass der direkte und intime Kontakt der zahlreichen Museums-Direktoren, wie ihn der Verband herbeigeführt hat, mit Notwendigkeit auch zu der Behandlung von Fragen führen muss, welche dem Fälscherwesen fern liegen. Es handelte sich zunächst um fünf Punkte, nämlich die Belichtung und Beleuchtung, die Heizung, die Russplage, die Er-

krankung der Gläser, die Veränderung der Patina verschiedener Materien, zu denen sich aber im Laufe der Zeit noch zahlreiche andere Fragen gesellen werden.

Zum Vorort für das nächste Jahr wurde wieder mit Acclamation Hamburg gewählt und diese Wahl von Brinckmann dankend angenommen. Die diesjährige Versammlung findet in Kopenhagen statt.

* * *

RÜCKBLICK. In dem Gang neben dem Pariser Saal des Museums in Hamburg sind zwei Schränke aufgestellt, welche eine Anzahl Illustrationen zu dem Kapitel der Fälscherkünste enthalten. Es sind Fälsifikate, im ganzen 24 Katalognummern, mit welchen Freund Brinckmann entweder schon vor Jahren, als er noch „grüner“ war als gegenwärtig, betrogen wurde, oder die er wesentlich als solche gekauft oder von Freunden geschenkt erhalten hat. Zwei Stücke sind nicht als Fälschungen zu betrachten, sondern als Probestücke, welche für den Nachweis der Befähigung zu Restaurationsarbeiten angefertigt wurden, aber nichtsdestoweniger einen unheimlichen Eindruck machen. Die Verschiedenheit der übrigen Gegenstände ist geeignet, dem Beschauer eine Idee von der Vielseitigkeit und der Geschicklichkeit der Fälscher zu geben. In friedlicher Eintracht stehen da nebeneinander: goldener Schmuck, gotische Holzschnitzerei, nachdekorierte Zinnteller, Porzellan aus Deutschland; Zinnteller und eine Messingform zur Anfertigung solcher aus der Schweiz; Millefiori und andere Gläser, Majoliken, ein überdekoriertes Violinkasten, Bronzen nach pompejanischen Vorbildern aus dem klassischen Fälscherlande Italien; chinesische Porzellane, Moustiers-, Niederviller, Palissy-Fayencen aus Frankreich. Man sieht, dass die einzelnen Kulturländer sich in Bezug auf Fälschungen nicht viel vorwerfen haben. Es ist zu hoffen, dass die Mitglieder des Verbandes, dem Beispiele Brinckmanns folgend, sich dazu entschliessen werden, Special-Sammlungen von Fälschereien in ihrem Besitz zusammenzustellen

und damit gleichzeitig den Rest ihrer Sammlungen zu säubern. Einen besonderen Reiz und Wert würden derartige Fälscherkabinette dadurch erhalten, dass die Fälschkate lokaler Altertümer zusammengestellt und etikettiert würden, und zwar sowohl die im Lande selbst, als die auswärts angefertigten. Den durchreisenden Kollegen wäre damit ein lehrreiches Material geboten und Privatsammlern und dem allgemeinen Publikum ein bedeutender Dienst geleistet. Neben den Fälschungen sollten in diesem Falle auch entsprechende Originale gezeigt werden, wodurch die Erkennung jener um so leichter gemacht würde.

Was die Entwicklung des Verbandes seit 1898 anbetrifft, so darf Brinckmann mit Befriedigung auf den Erfolg seiner Gründung zurückblicken. Mit 25 Mitgliedern begann der Verein seine Thätigkeit, heute zählt er deren 81, worunter sich die besten Namen in unserem Fache befinden.

Dänemark, das Deutsche Reich, Frankreich, Grossbritannien und Irland, die Niederlande, Österreich-Ungarn, Russland, Schweden und Norwegen und die Schweiz sind darin vertreten.

Durch Rücktritt hat der Verband bis jetzt zwei Mitglieder verloren, durch den Tod drei, nämlich die 1900 gestorbenen Herren Wendelin Boenheim-Wien und Dr. Gustav Upmark-Stockholm, ferner Herrn Hofrat Dr. Schlie-Schwerin, der am 21. Juli 1902 in Kissingen plötzlich aus dem Leben schied, nachdem er, als vermutlich letzte schriftliche Arbeit, noch einen Beitrag für diese Denkschrift zu Ehren seines langjährigen Freundes Brinckmann geliefert hatte.

Betrachten wir das Verhältnis des einzelnen Museumsdirektors zu den Fälschungen und Fälschern vor der Gründung unseres Verbandes und nachher, so sehen wir, von welchem Nutzen Brinckmanns Schöpfung gewesen ist. Früher war der Einzelne allein auf sich gestellt, was bei den wenigen Glücklichen unter uns nicht so viel zu bedeuten hatte, die kraft ihrer Stellung als Leiter grosser Museen über langjährige persönliche

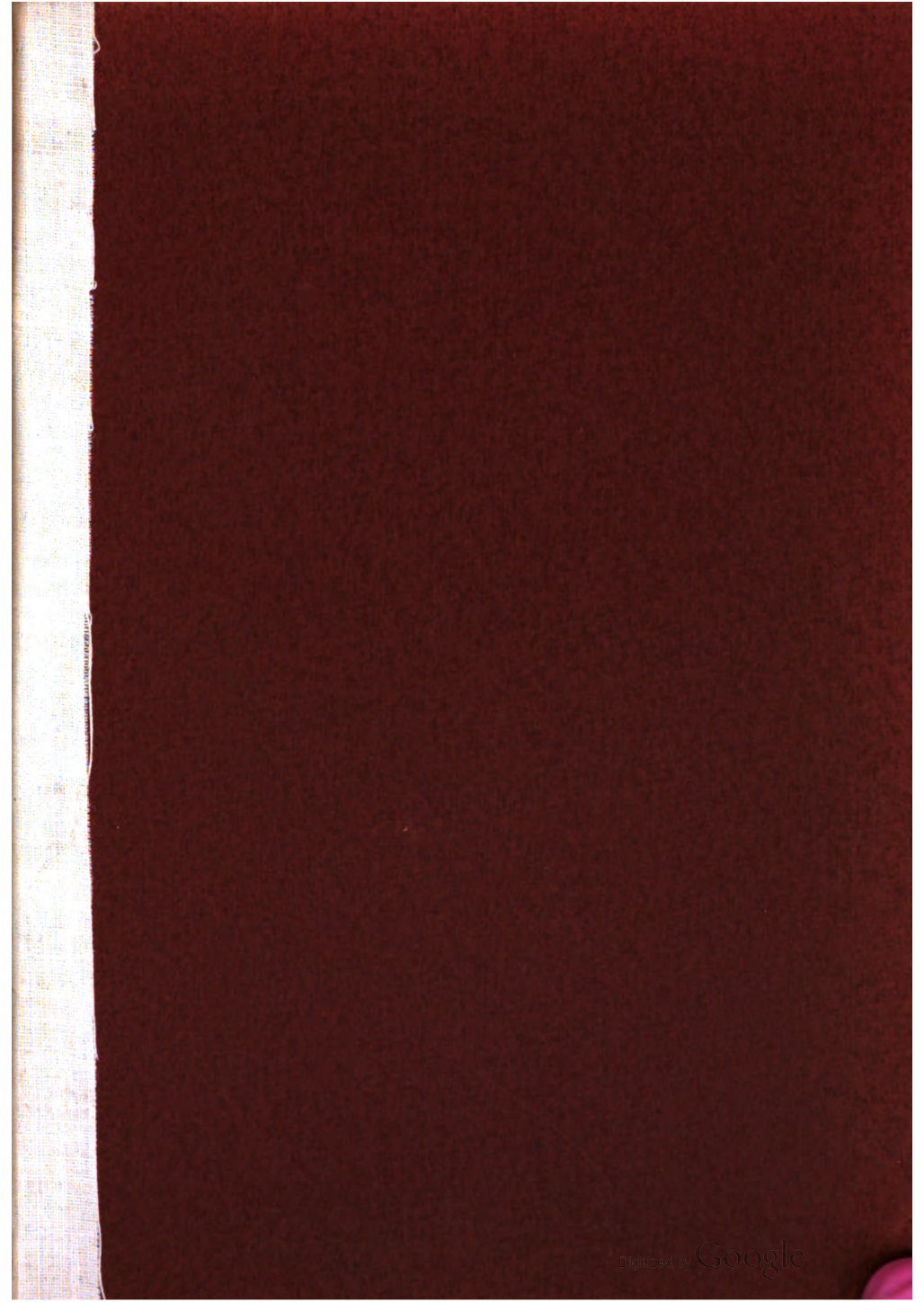
Erfahrungen verfügten, den internationalen Markt von Kunstwerken genau kannten und infolgedessen als Käufer mit Sicherheit auftreten konnten. Die Mehrzahl der Kollegen befindet sich aber nicht in dieser angenehmen Lage; ihre Stellung und Beschäftigung erlaubt ihnen meistens nicht, durch regelmässige Reisen nach den grossen Kunstcentren und vielseitige Verbindungen sich ein selbständiges Urteil über alle einschlägigen Verhältnisse zu bilden und ihre Erfahrungen sind deshalb oft bescheidener Art. Am schlimmsten daran sind die Leiter von Kunstgewerbemuseen, welche unmöglich die sämtlichen Kaufgebiete, auf denen sie sich bethätigen sollen, genau kennen und beherrschen können.

Wie ganz anders gestalten sich die Dinge für uns seit der Gründung des Verbandes. Die Erfahrungen jedes Einzelnen kommen nun dem Ganzen zu gute, und die gesamten Hilfsmittel des Verbandes stehen ihm zu Diensten: die Jahresversammlungen mit ihren Vorträgen, Vorweisungen und dem offenen Meinungs-austausch der Anwesenden; die gedruckten „Mitteilungen“ des Verbandes, in denen jetzt schon ein Material niedergelegt ist, wie man es vorher in der ganzen einschlägigen Litteratur des „truquage“ umsonst gesucht hätte; das photographische Repertorium von Fälschungen in dem Verbandsarchiv und, last but not least, die Möglichkeit der direkten Anfrage bei den Kollegen, von denen man zuverlässige Auskunft in einem Specialfalle erwarten kann. Der Lokalforschung ist nämlich durch den Verband ein mächtiger Ansporn gegeben worden, wie die Vorträge über Fälschungen örtlicher Altertümer in Zürich und Köln bewiesen haben; es wird in Zukunft jedes Mitglied bestrebt sein, den Quellen nachzuspüren, denen gefälschte einheimische Altertümer entfliessen, liegen sie im eigenen oder im fremden Lande, um auf diese Weise ratsbedürftigen Kollegen ohne Verzug die gewünschte Auskunft erteilen zu können. Kein Vorgang in der lokalen Fälscherwelt sollte unbeachtet bleiben, denn bloss aus guten Einzelheiten setzt sich ein gutes Ganzes zusammen.

Was den Einfluss des Verbandes auf die Sippenschaft der Fälscher und Vertreiber von Falschsachen anbetrifft, so hält es schwer, jetzt schon ein abschliessendes Urteil darüber abzugeben. Wir wissen aber, dass diesen Leuten ein heilsamer Schrecken in die Glieder gefahren ist, seit sie wissen, dass von dem Verband ein geheimer, aber rühriger Polizeidienst gegen ihr Treiben organisiert wurde. Dies macht die Leute wenigstens im Verkehr mit den öffentlichen Museen vorsichtig, was ein nicht zu unterschätzender Vorteil gegenüber dem früheren Zustand ist. Die Gewissheit, dass das, was bisher bloss als Verdacht oder persönliche Erfahrung einzelner Museumsleiter gelten konnte, periodisch vor einem ganzen Forum von Käufern frei ausgesprochen und mit Beweisen belegt wird, ist geeignet, auch den frechsten Betrüger stutzig zu machen, den eigentlichen Fälscher sowohl, als seinen Geschäftsfreund, den falschen Biedermann. Bereits sind durch die mündlichen Verhandlungen und die schriftlichen Anzeigen eine Anzahl früher bloss als verdächtig bezeichnete Persönlichkeiten verschiedener Nationalität als gewerbsmässige Fälscher oder Agenten solcher fest umrissen und gezeichnet und haben deshalb ihre Gefährlichkeit für die Mitglieder des Verbandes zum grossen Teile eingebüsst. Ganze Kategorien von Fälschungen älterer und neuerer Zeit liegen jetzt so klar da, dass keine Entschuldigung mehr vorhanden ist, wenn Kollegen doch noch mit solchen Sachen betrogen werden. Der Unfug der Sieneser Bucheinbände, Bilder, Altäre u. s. w. würde ohne Zweifel noch lange fortgedauert haben, wenn ihm die Enthüllungen in Hamburg nicht ein jähes Ende bereitet hätten. Jeder Einzelne unter uns steht heute den Fälschern gegenüber ganz anders gewappnet da als vorher, dank dem starken Rückhalt, den wir alle in unserer Organisation finden. Die Frage, ob der Verband in Zukunft in besonders wichtigen Fällen von Betrug nicht an die Öffentlichkeit appellieren soll, wird geprüft und auch erwogen werden, in welcher Weise die einschlägige Gesetzgebung der verschiedenen Länder durch den Verband beeinflusst werden könnte.

Es dürfte kaum eine zweite Vereinigung von der Grösse und Wichtigkeit des Museen-Verbandes geben, bei welchem die ganze Arbeitslast so ausschliesslich auf den Schultern eines einzelnen Mannes lastet, wie dies bei uns der Fall ist. Brinckmann erledigt die allgemeine Korrespondenz und besorgt das Kassenwesen und Archiv des Verbandes; er nimmt die Vorschläge neuer Mitglieder entgegen und führt die Abstimmungen durch; er redigiert die Cirkulare an die Mitglieder, die Berichte über die Jahresversammlungen nach den Protokollen der Schriftführer und die als Manuskript gedruckten „Mitteilungen“ des Verbandes, welche bereits 74 grössere und kleinere Abhandlungen und Beiträge umfassen und worunter sich auch solche mit Illustrationen befinden; er legt das Repertorium der photographischen Aufnahmen des Verbandes an, und schliesslich trifft er in Verbindung mit den Lokalmitgliedern die Vorbereitungen für die Jahresversammlungen und ist unermüdetlich in der Beschaffung des Materials dafür. Zur Bewältigung einer solchen „Nebenarbeit“ braucht es einen Mann von der unverwüstlichen Energie, der Arbeitskraft und dem Gemeinsinn Brinckmanns, der in alle dem in ausgesprochenem Masse der Gebende und nicht der Empfangende ist, denn er hat von keinem unter uns viel zu lernen. Desto grösser ist unsere Dankbarkeit dem hervorragenden Freunde gegenüber, und wenn wir ihm heute noch lange Jahre freudigen Schaffens an unserer Spitze wünschen, so geschieht es in erster Linie im Interesse der öffentlichen Anstalten, denen wir vorstehen, und die aus seiner Schöpfung schon so grossen Nutzen gezogen haben und fernerhin ziehen werden.

HEINRICH ANGST



VERLAGSANTHALT UND DRUCKEREI A.-G.
(FORMALS J. P. RICHTER) 19 HAMBURG

1850

FA52.3.5

Das Hamburgische Museum für Kunst u
Fine Arts Library AYV4303



3 2044 033 993 494

This book should be returned to
the Library on or before the last date
stamped below.

A fine of five cents a day is incurred
by retaining it beyond the specified
time.

Please return promptly.

~~SEP 10 1999~~ SEP 10 1999

